

Université de Montréal

Intertextualidad y espacio social: De *Lima la horrible* a *Yo amo a mi mami*

par Gilberto Miranda

Département de littératures et de langues du monde

Faculté d'études supérieures et postdoctorales

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études hispaniques

décembre, 2020.

© Gilberto Miranda, 2020

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde
Faculté d'études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé

Intertextualidad y espacio social: De *Lima la horrible* a *Yo amo a mi mami*

Présenté par

Gilberto Miranda

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Juan Carlos Godenzzi

Président-rapporteur

Ana Belén Martín Sevillano

Directrice de recherche

Olga Nedvyga

Membre du jury

RÉSUMÉ

Le pouvoir que les groupes d'élite ont exercé au Pérou, s'est maintenu depuis l'époque de la colonisation en renforçant les inégalités économiques et raciales; soulignant ainsi une organisation sociale qui sert une minorité au détriment de la majorité. Cette domination de la minorité s'exerce fondamentalement à partir de Lima, ce qui explique le centralisme administratif, social et économique du pays.

Dans cette problématique d'étude, nous voulons souligner essentiellement la façon dont le texte littéraire a réfléchi sur la relation entre le centralisme de la capitale, son organisation de l'espace et ses incidences sur l'inégalité sociale au Pérou. Plusieurs auteurs péruviens ont consacré de nombreux ouvrages à ce sujet. Dans notre projet, nous analyserons deux œuvres littéraires : *Lima la horrible* (1964) de Sebastián Salazar Bondy, et *Yo amo a mi mami* (1999) de Jaime Bayly; principalement en se concentrant dans l'œuvre de Bayly comment elle renvoie à travers une série de stratégies intertextuelles à celle de Salazar Bondy.

Lima comme espace privilégié sert de substrat à la dialectique narrative. Cela implique tant le roman de Bayly que l'essai de Salazar Bondy, et opère comme motif et structure transtextuelle. Dans notre hypothèse de recherche, *Lima la horrible* est un palimpseste de *Yo amo a mi mami* et Bayly construit son discours comme une variante de Salazar Bondy. L'espace produit, dans l'essai comme dans le roman résulte d'une connaissance préalable de la capitale et vise à une critique sociale et culturelle du Pérou dans la représentation de la ville de Lima.

Mots clés: Intertextualité, espace vécu, espace urbain, centralisme, Lima, Salazar Bondy, Bayly.

ABSTRACT

Since the colonial period, the elite groups have kept the authority of power in Peru by creating economic and racial differences. The social structure benefits a minority to the detriment of the majority. The minority dominance is carried out exclusively from Lima, and this supremacy causes the administrative, social and economic centralism of the capital.

Our research problem reflects on how the literary text establishes the relationships between the centralism in Lima, the organization of the urban space, and the social inequalities in Peru. Many Peruvian authors have devoted their literary production to this topic. In our study, we analyze two literary works: *Lima la horrible* (1964) by Sebastián Salazar Bondy, and *Yo amo a mi mami* (1999) by Jaime Bayly, paying specific attention to how Bayly's work refers through a series of intertextual strategies to that of Salazar Bondy.

The space of the city of Lima serves as the substrate for the dialectics of the storyline in both Bayly's novel and Salazar Bondy's essay. The space operates as *leit motive* and transtextual structure. It is our hypothesis that *Lima la horrible* is a palimpsest of *Yo amo a mi mami*, and that the discourse presented in Salazar Bondy's work is embedded in Bayly's novel. In these works the representation of the urban space emerges from the lived experience of the authors, who question the sociocultural foundations of their country.

Keywords: Intertextuality, lived space, urban space, centralism, Lima, Salazar Bondy, Bayly.

RESUMEN

El poder que ejercen los grupos de élite en el Perú mantiene vigente desde la colonia las diferencias económicas y raciales. La estructura social favorece a una minoría en detrimento de la mayoría. Este dominio de la minoría se realiza fundamentalmente desde Lima debido al centralismo administrativo, social y económico del país.

La problemática que esta memoria de investigación aborda es cómo se ha reflexionado en el texto literario sobre la relación entre el centralismo limeño, la organización del espacio y la desigualdad social en el Perú. Muchos autores peruanos han consagrado su producción literaria a esta temática. En nuestro estudio analizamos dos obras literarias: *Lima la horrible* (1964) de Sebastián Salazar Bondy, y *Yo amo a mi mami* (1999) de Jaime Bayly, atendiendo específicamente a cómo la obra de Bayly remite a través de una serie de estrategias intertextuales a la de Salazar Bondy.

El espacio de la ciudad de Lima sirve de sustrato a la dialéctica narrativa tanto en la novela de Bayly como en el ensayo de Salazar Bondy, y opera como motivo y estructura transtextual. Nuestra hipótesis de investigación ha partido de que *Lima la horrible* es un palimpsesto de *Yo amo a mi mami* y de que Bayly estructura su discurso como una variante de la obra de Salazar Bondy. En ambas obras el espacio producido resulta de un conocimiento previo de la ciudad y aporta una crítica social y cultural del Perú a través de la representación de la ciudad de Lima.

Palabras claves: intertextualidad, espacio vivido, espacio urbano, centralismo, Lima, Salazar Bondy, Bayly.

Agradecimientos

A mis padres Ricardo y Vilma, mi esposa Magdalena, mi hijo Rodrigo y mis hermanos Patricia, Alejandro, Ricardo y Jorge Luis. Asimismo a Carlos Castro Pérez por su selección de libros recomendados.

A todos mis profesores de la Universidad de Montreal.
De manera especial a Ana Belén Martín Sevillano, mi directora de tesis, por su rigor pedagógico y valioso apoyo académico.

Mi eterna gratitud a mis maestros Félix Carrasco, Alfredo Hermenegildo y María Cristina Ramírez.

El año 2020 ha sido insólito, laberíntico y de aprendizaje.

Índice

Résumé.....	3
Abstract.....	4
Resumen.....	5
Agradecimientos	6
Introducción	8
1. Lima en la literatura peruana	13
1.1. Lima como sinécdoque: Historia y representación literaria	13
1.2. Del ensayo a la novela: <i>Lima la horrible</i> y <i>Yo amo a mi mami</i>	25
2. Intertextualidad, Espacio social y Espacio vivido	36
2.1. Intertextualidad.....	37
2.1.1. Los <i>Palimpsestos</i> de Gérard Genette.....	39
2.2. El espacio abstracto y concreto.....	42
2.2.1. <i>La producción del espacio</i> de Henri Lefebvre	43
2.2.2. El espacio social	44
2.2.3. El espacio vivido	46
3. Intertextualidad y Producción del espacio	49
3.1. La tradición literaria peruana como hipotexto	49
3.2. Paratextualidad en <i>Yo amo a mi mami</i>	55
3.3. Intertextualidad: Ficcionalización en <i>Yo amo a mi mami</i> de los conceptos de <i>Lima la horrible</i>	58
3.3.1. Organización sociopolítica y distinción de clase.....	58
3.3.2. La cultura peruana	64
3.4. Architextualidad: La lectura palimpsestuosa.....	70
3.5. El Metatexto: La vocación del escritor en <i>Yo amo a mi mami</i>	72
3.6. La producción del espacio: Espacio social y espacio vivido	75
Conclusiones	91
Bibliografía	94

Introducción

El dominio social de los grupos de élite en el Perú mantiene vigente desde la colonia una desigualdad marcada por variables económicas y raciales. La estructura social favorece a una minoría en detrimento de la mayoría. Este dominio de la minoría se realiza fundamentalmente desde Lima, lo que provoca el centralismo administrativo, social y económico del país.

La colonización de América convirtió el Tawantinsuyo en el virreinato del Perú, transformando el espacio físico y social de sus habitantes originales. Este espacio social será a partir de ese momento un símbolo dinámico de encuentros y desencuentros. Desde la fundación de Lima en 1535 los dominadores y los dominados quedarían divididos en dos bandos de "tradiciones antitéticas" (Mazzeo de Vivó 2011: 9) ubicados en un extenso territorio de "planta mestiza" (Burneo 2017: 11). El conflicto cultural entrará tanto en las formas de dominación como en la organización del territorio y en las estructuras económicas.

El proceso de transformación cultural en el Perú se iniciaría con la apropiación del espacio, a través del cual se transforma el diseño y uso que se había hecho de él en el pasado. Los españoles no solo impondrán su idioma y religión para consolidar la autoridad de su visión social, cultural y económica, sino que transformarán todos los aspectos sociales, como el espacio vivido, en función de esa visión. El discurso ideológico de los nuevos dominadores desplazó los significados sociales y culturales del espacio original. La ciudad inca, con sus caminos, templos, sistemas de regadío, distribución del trabajo, será modificada con nuevos elementos arquitectónicos que expresan la lógica social europea: plazas, iglesias, casas nobles, palacios de gobierno, universidades, avenidas y urbanizaciones. La organización de la Plaza Mayor de Lima, como en tantas otras ciudades latinoamericanas, a partir del trazo cuadriculado de los antiguos

campamentos romanos, estaba diseñada para facilitar su defensa en el caso de ser atacados. (Romero 1976: 48) Siguiendo los postulados de Henri Lefebvre, la concepción del espacio urbano de las colonias en América fue también un "instrumento de producción" (2013: 201) que respondió a las formas de dominación del poder económico y político de un reducido grupo social.

Con el tiempo, el crecimiento demográfico y la coexistencia conflictiva harían que el desarrollo social fuera desigual, estando el poder concentrado en las sucesivas épocas históricas en manos de un reducido número de familias que mantienen estrechas relaciones entre ellas. Esta alianza formalizaría el centralismo administrativo y económico que la colonia había instaurado en Lima. El poeta Abraham Valdelomar (1888-1919) presuntamente proclamaba una frase que hoy permanece en la memoria cultural del país: "¡Lima es el Perú, el Jirón de la Unión es Lima, el Palais Concert es el Jirón de la Unión y yo soy el Palais Concert!"¹ (Valero 2003: 154), apuntando irónicamente a cómo la ciudad se había convertido en el centro cultural, económico e industrial del país.

En cuanto a la composición demográfica, la ciudad de Lima ha sido el núcleo de una diversidad cultural que identifica y distingue a sus ciudadanos entre blancos, mestizos, criollos, mulatos, indígenas y asiáticos. La complejidad étnica que se produce a lo largo del siglo XX acentúa los conflictos sociales que se habían desarrollado en el pasado. Las contradicciones sociales y la desigualdad económica se hacen visibles en el espacio de la capital, que está compuesta por numerosas barriadas y distritos residenciales. A lo largo del siglo XX la ocupación y el desarrollo del territorio fue sistemáticamente avanzando de forma desordenada, con una casi total ausencia de planificación.

¹ Jirón de la Unión es una céntrica calle limeña y el Palais Concert fue un café inaugurado en 1913 en el que se reuniría lo más selecto de la sociedad limeña de la época.

Las diferencias culturales y raciales existentes entre los limeños y los llegados de otras partes del país cimentaron una problemática en la construcción identitaria de estos últimos. Para compensar, los provincianos organizaron diversas asociaciones, como clubes departamentales, asociaciones regionales, iglesias evangélicas, centros deportivos o escuelas de danzas folclóricas. Además, encontraron una fuente positiva de afirmación cultural con la celebración de procesiones y fiestas patronales. (Millones 2001: 288) En el año 2018, la ciudad de Lima sobrepasó los 9 millones 320 mil habitantes (INEI 2019) y, aún cuando el nivel de pobreza se redujo en 1,2 % (14,4 % Lima y 42,1 % en las provincias), las cifras demuestran que el flujo de inmigración de las provincias a la capital seguía siendo constante, evidenciando el total centralismo económico de la capital. No deja de llamar la atención que en Lima más del 40 % de la población de origen nativo, 33 % de afrodescendientes, 18 % de blancos y 11 % de mestizos subsista en condiciones de extrema pobreza (INEI 2020), carentes de servicios vitales, además de la baja calidad de vida, el incremento poblacional en los sectores populares y mayor vulnerabilidad ante las crisis sanitaria y económica.

En el contexto de esta dinámica de desarrollo desigual, las clases populares han formalizado su participación ciudadana a través de organizaciones políticas, gremios sindicales y federaciones universitarias. La expresión más radical del inconformismo social frente a las formas de gobierno oligarcas del país fue la organización del grupo terrorista de izquierdas Sendero Luminoso. La acción guerrillera que cuestionó el orden establecido afectaría el desarrollo social, económico y cultural del país en su totalidad.

La peruanidad es una noción de identidad social formulada repetidamente en la tradición literaria. El discurso del mestizaje que articula la obra del Inca Garcilaso de la Vega es el punto de partida de la idea de la nacionalidad en la literatura peruana. (Valero 2003: 31) Esa

interpretación de la identidad nacional ha permanecido vigente en la producción literaria de Ricardo Palma, Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui, José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Sebastián Salazar Bondy o Alfredo Bryce Echenique, entre otros autores importantes. Además, desde el siglo XIX, la novela y el ensayo han servido de soporte para la denuncia social y la reivindicación de la diversidad cultural del país.

La problemática que esta memoria de investigación aborda es cómo se ha reflexionado en el texto literario sobre la relación entre el centralismo limeño, la organización del espacio y la desigualdad social en el Perú. Para ello analizaremos dos obras literarias: *Lima la horrible* (1964) de Sebastián Salazar Bondy, y *Yo amo a mi mami* (1999) de Jaime Bayly, atendiendo específicamente a cómo la obra de Bayly remite a través de una serie de estrategias intertextuales a la de Salazar Bondy. La estructura de la memoria consta de tres capítulos; en el primero se realiza una contextualización literaria que examina cómo la ciudad de Lima se ha construido como sinécdoque de la historia del país y de la propia tradición literaria. La literatura peruana, como continente de identidades y nacionalismos, nos informa sobre el desarrollo sociocultural de los aspectos que deseamos analizar, tales como la inmigración a Lima o la diversidad sociocultural. En este primer capítulo de contextualización establecemos cómo el ensayo de Salazar Bondy se puede leer como un palimpsesto de la novela de Bayly, que supone una revisión del pasado sociopolítico del país. El segundo capítulo delimita las nociones de la intertextualidad que servirán a nuestro análisis; en concreto nos referiremos a varios de los conceptos que Gérard Genette establece en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989). Estos conceptos serán las herramientas teóricas que nos permitirán establecer las estrategias implementadas en la novela de Bayly. Asimismo, en este segundo capítulo abordamos nociones que nos servirán para analizar la representación del espacio urbano, físico y vivido.

Específicamente hemos utilizado la obra de Henri Lefebvre *La producción del espacio* (2013). Finalmente, el tercer capítulo procede al análisis en función de los conceptos teóricos establecidos en el capítulo segundo. El análisis se centra en considerar cómo el ensayo de Salazar Bondy se funde en la novela de Bayly, atendiendo a simbolismos, mediaciones y la representación de la ciudad de Lima.

En este recorrido, la ciudad de Lima sirve de sustrato a la dialéctica narrativa. Esto implica un propósito en la producción del espacio. La novela de Bayly incorpora funciones transtextuales que la relacionan con el ensayo de Salazar Bondy. La representación de la capital en *Lima la horrible* evidencia una postura pesimista del orden social. En *Yo amo a mi mami*, la narración considera la estructura de dominio social en beneficio de un poder central. El espacio producido en ensayo y novela resulta de un conocimiento previo de la ciudad y aporta una crítica social y cultural del Perú.

CAPÍTULO 1. LIMA EN LA LITERATURA PERUANA

1.1 Lima como sinécdote: historia y representación literaria

Toda ciudad es un destino porque es, en principio, una utopía, y Lima no escapa a la regla.
Sebastián Salazar Bondy (*Lima la horrible* 1968: 10)

En la tradición literaria peruana la idea de la ciudad de Lima ha servido como símbolo para elogiar, aludir y criticar no solo el espacio físico y su organización, sino también a sus habitantes y las relaciones que establecen entre ellos. La *Ciudad de los Reyes* es también la ciudad "mítica" de Ricardo Palma, "industrial" de Salazar Bondy, "de la gracia" de Rubén Darío y "mestiza" de Julio Ramón Ribeyro. La literatura, como relato social y evidencia de las diferencias culturales, es un espacio en el que se proyecta de manera repetida el proyecto de peruanidad, cifrado en la propia representación, real o imaginada, de la ciudad de Lima.

Julio Ortega asocia las funciones creativas literarias al desarrollo de la identidad nacional en su estudio sobre la tradición y la historia peruanas en *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura* (1988). Partiendo de la obra del Inca Garcilaso de la Vega hasta llegar a la de Vargas Llosa, Ortega reinterpreta las políticas e ideologías de la peruanidad. En su opinión, la actualización crítica de la tradición literaria sería el eje de un proyecto en construcción que "desde su origen lo distinguió la necesidad de proponer una nueva lógica y un nuevo sentido." (Ortega 207)

Carlos García Bedoya afirma que el desarrollo cultural peruano se encuadra en el proceso de la evolución social. A través del reconocimiento de la diversidad de discursos y de la riqueza artística, la cultura peruana establece una dinámica social y literaria articulada por factores

socioeconómicos. En su opinión, una propuesta cultural sólida, con sus riquezas y limitaciones, necesitaría un "avance de las fuerzas populares" en el "tránsito hacia ese largo anhelo de las mayorías nacionales." (1990: 95) De manera paralela, James Higgins considera que el desarrollo histórico literario ha progresado hacia un discurso de equilibrio social. Inspirado en los conceptos de Antonio Cornejo Polar, en particular en su obra *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), Higgins adapta la idea del multiculturalismo en su elaboración de un proyecto de nacionalidad. Su compilación *The literary representation of Peru* (2002) incorpora obras de la literatura quechua, colonial, moderna y posmoderna, es decir, establece una conexión entre autores que van desde Guamán Poma de Ayala hasta Jaime Bayly. Higgins enfoca tres aspectos básicos en la construcción de la peruanidad: una crítica social permanente, la representación negativa de la ciudad de Lima y el centralismo histórico de la capital.

Pierre Bourdieu relaciona la distinción artística con la valoración cultural, la economía y la condición social. En su análisis, Bourdieu atribuye las preferencias literarias a las competencias culturales de los consumidores, "linked to educational levels...and secondarily to social origin." (1996: 1) En cuanto a la valoración de una obra, considera tres elementos principales: el código cultural, el producto de las diferencias y la legitimidad social del producto. Por lo tanto, la valoración de una obra corresponde a un proceso de descodificación "which implies the implementation of a cognitive acquirement, a cultural code" (3); las intenciones de los productores y los productos "from the play of opposing images" (12); y el consumo cultural "to fulfill a social function of legitimating social differences." (7) Estos conceptos sociales de producto, valor, cultura, diferencias y legitimidad son útiles para considerar el proceso documentado por Matos Mar en la Lima de los años ochenta, cuando la llegada masiva de

inmigrantes de origen provinciano transforma la propia noción de cultura que se manejaba hasta entonces y modifica aspectos educativos, religiosos, sociopolíticos y económicos. (1986: 103) La continua expansión de los límites urbanos, siempre de manera informal, supone "una redefinición de la identidad nacional en la cultura." (108)

Esta nueva realidad social y cultural de Lima determina una serie de cambios que apuntan hacia una modificación progresiva del poder y sus mecanismos. Pese a su avance, las mayorías populares no han logrado superar la realidad histórica de un país dominado por las minorías. Liuba Kogan valora el factor económico de las familias de la clase alta limeña en el nuevo siglo: "...un sector social que ejerce poder sobre la sociedad en términos simbólicos y materiales...es de vital importancia para pensar en un nuevo pacto fundacional en nuestro país." (2009: 16) Esta historia dinámica en la capital demuestra una evolución demográfica importante, pero también la permanencia de una rígida estructura social dominada por la clase alta.

En esta contextualización nos sirve repasar brevemente la periodización de la literatura peruana que ha establecido García-Bedoya (1990), quien considera dos grandes etapas en su evolución: la de autonomía andina y la de dependencia externa, esta última dividida a su vez en cinco períodos. El primero abarcaría de 1530 a 1620 y en él se impone la dominación española; los indígenas debieron aprender el idioma español para poder comunicar su visión del mundo. El Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), hijo de una princesa del linaje de Túpac Yupanqui y del conquistador español Garcilaso de la Vega, publicó sus *Comentarios Reales* (1609) obra en la que enaltece las hazañas de sus antepasados incas, convirtiéndose así en el primer crítico de la tradición colonial hispanoamericana. Como indica Eva Valero: "Garcilaso llena con su nombre y su obra una etapa entera de la literatura peruana." (2003: 31) Garcilaso es sin duda la figura del período y los *Comentarios Reales* se convierte en el primer palimpsesto sobre el que se

reelaborará la identidad peruana: "el discurso de una cultura nuestra, el texto que la elabora y la origina." (Ortega 1988: 17) García-Bedoya delimita un segundo período, de un siglo de duración, en el que la colonia se estabiliza como forma de gobierno. En esta época se desarrolla la arquitectura y la pintura de estilo barroco que se convertirán en el principal referente cultural de la América Latina. La literatura estuvo dominada por el poder y la influencia europea. Los autores enaltecieron en su obras los hechos de la conquista a cambio de privilegios económicos y cargos dirigentes. La administración desde Lima reforzaría el control económico del país gracias a la bonanza económica de la minería. Por su parte, los terratenientes en el interior del país solicitaban el control económico en la sierra justificando que allí se producía la riqueza nacional. Sin embargo, la burguesía aseguró el control económico desde Lima firmando alianzas comerciales con los empresarios ingleses instalados en el Perú.

El tercer período estaría delimitado por la crisis del régimen colonial y se extendería hasta 1825. En él se asienta definitivamente la disputa entre limeños y provincianos por el control económico nacional. En el interior del país, las organizaciones indígenas propiciaron la sublevación de Túpac Amaru. En Lima, los criollos reclamaban a la institución colonial mayores privilegios. Los mestizos y mulatos se sumarían a las demandas de los criollos y juntos pelearían por la independencia en 1821. Las desigualdades sociales reaparecerían una vez instalada la República. En la literatura de esta época el estilo barroco se ve reemplazado por el neoclasicismo, movimiento en el que destaca la obra de José Hipólito Unanue, las cartas políticas del Estado Libre de Faustino Sánchez Carrión "El solitario de Sayán", y los yaravíes del poeta arequipeño Mariano Melgar. Por lo que toca a nuestro estudio, en esta época aparecen ya diversos artículos en *El Mercurio Peruano* en los que se considera el proyecto de unidad nacional en función de las diferentes geografías y poblaciones del país.

En el cuarto período, que García-Bedoya denomina elocuentemente "la república oligárquica (1825-1920)", las discrepancias políticas influirían en la destitución masiva de los gobernantes de la República. Treinta presidentes gobernarían el país desde la independencia en 1821 hasta la llegada del Mariscal Ramón Castilla en 1845, dejando el proyecto de unidad nacional inconcluso. La literatura peruana abraza el romanticismo, con su mirada nostálgica del pasado. Destaca en este período la denominada Bohemia Limeña, representada por Carlos Augusto Salaverry, Luis Benjamín Cisneros y Ricardo Palma (Valero 2003: 85). Las novelas de folletín publicadas en el periódico *El Comercio* serían el antecedente de la novela histórica en el Perú. Julián Portillo implanta el género novelesco con su obra *Lima de aquí a cien años* (1843). Un año más tarde, Manuel Ascencio Segura inauguraría la novela histórica peruana en un llamado a reproducir "la heterogeneidad social de Lima." (Velázquez 2010: 80) Luis Benjamín Cisneros publica la novela *Julia o escenas de la vida de Lima* (1861), Antonio Iturrino escribe *Los misterios de Lima. Novela histórica y de costumbres* (1872), Fernando Casos publica *Romances históricos del Perú 1848-1873* (1874) y Teresa González de Fanning debuta con el seudónimo de María de la Luz en su obra: *Ambición y abnegación* (1876). Ricardo Palma (1833-1919) y sus *Tradiciones Peruanas* (1873) dominan en este período. Las *Tradiciones*, mezcla de crónica, cuento y novela enlazan numerosas citas literarias, latinismos y dichos populares. (Aguirre y Walker 2017: 32-36) Según Eva Valero, la obra de Palma funda la tradición literaria de la ciudad de Lima:

En las *Tradiciones peruanas* dicha cualidad fundacional se resume en tres vertientes básicas: el tratamiento de los temas históricos, que habían permanecido silenciados durante el siglo republicano; la creación de una genuina literatura peruana basada en el criollismo y en el desarrollo de las características de la escritura urbana y costeña en un género novedoso; y la primera fundación de la Lima mítica del pasado...De este modo, Ricardo Palma adquiere el título de primer fundador literario de la capital peruana. (2003: 11)

Los críticos y estudiosos de Palma han calificado su obra como "falsificación agridulcete" (González Prada 1976: 27) "realismo burlón" (Mariátegui 2007: 205) "horror de frailes y Monjas" (Haya de la Torre, ctd. por Mariátegui 2006), "*comédie humaine*" (Salazar Bondy 1968: 14). En opinión de Julio Ortega "Palma representa, más bien, el primer intento literario de ofrecer una imagen sistemática de la cultura; o sea, de postular una idea consensual sobre el país." (1988: 36)

En 1879, la guerra del Pacífico contra Chile dejaría al descubierto una serie de limitaciones políticas y sociales en el Perú. El campo literario está monopolizado por la figura de Manuel González Prada, o simplemente *don Manuel*. De clase alta, González Prada fue un personaje polémico. Rechazó su incorporación a la Real Academia de la Lengua Española y criticó públicamente a los personajes políticos y literarios de su época, entre ellos a Ricardo Palma; sus enfrentamientos han sido documentados en diversos artículos y reseñas. En esta época, los debates públicos y las distinciones literarias estarían ligados al origen social y la competencia cultural. Según Bourdieu, cuando la competencia cultural es equivalente entre los agentes, el origen social aplicará su peso para determinar la aplicación de la distinción. (1996: 13) González Prada sería un precursor de la transición hacia un nuevo momento literario caracterizado por su impronta cosmopolita. (Valero 2003: 118) La Guerra del 79 significó la conversión del poeta en político. A su regreso de España se declaró anticatólico y anarquista. A partir de 1888 sus discursos en los Teatros Politeama y Olimpo marcaron el inicio de una serie de críticas principalmente dirigidas a "la *mala tradición*, ese monstruo engendrado por las falsificaciones agridulcetes de la historia y la caricatura microscópica de la novela" (González Prada 1976: 27) en referencia a Ricardo Palma y a los nobles peruanos: "Aquí no existe nobleza;

y la idea de linaje puro, sonrío maliciosamente el que sabe cómo vinieron las familias nobles del Perú en el tiempo del Coloniaje, señaladamente en el siglo XVII." (28) *Páginas Libres* (1894) y *Horas de Lucha* (1908) fueron sus principales obras y en ellas se incluyen sus notables ensayos y discursos políticos. González Prada reivindicó en sus discursos el indigenismo como problemática nacional y expresó su espíritu de revancha contra los chilenos. En el ensayo "Nuestros Indios" (1976: 332-43) introdujo al indio en la idea del proyecto de la identidad nacional que sería ampliado posteriormente por Víctor Raúl Haya de la Torre, Luis E. Valcárcel y José Carlos Mariátegui. En su Discurso en el Palacio de la Exposición en 1887, González Prada diría: "Yo no vengo a guiar, sino a ser arrastrado por el buen camino." (24)

Es a finales del siglo XIX cuando la burguesía limeña se transformó en la oligarquía peruana — el grupo de "Los 24 amigos", integrado por banqueros, empresarios, intelectuales, terratenientes y dueños de periódicos. El Club Nacional de Lima sería la sede de sus reuniones e integrarían el Partido Civil, que gobernó entre 1895 y 1919, período conocido como la "República aristocrática" —en palabras del historiador Jorge Basadre. (Pease 1993: 116)

Finalmente, García-Bedoya establece un quinto período a partir de 1920 caracterizado por la crisis del estado oligárquico. La modernización del país conllevó grandes proyectos urbanos, la inmigración masiva a Lima, la aparición de nuevos partidos políticos y la formalización de un proyecto literario nacional. José Carlos Mariátegui (1894-1930) publicaría a los 20 años de edad una serie de crónicas, artículos de crítica literaria y poesía. En la revista *Amauta*, bajo su dirección, defendió el socialismo iniciado por González Prada. En 1928 funda la editorial Minerva y publica sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). En esta obra destacan los ensayos "El proceso de la literatura" y "Regionalismo y centralismo".

Mariátegui reinterpretó la ideología de Marx y Engels asimilada en Europa. A propósito de Lima escribió:

La formación de toda gran capital moderna ha tenido un proceso complejo y natural con hondas raíces en la tradición. La génesis de Lima, en cambio, ha sido un poco arbitraria. Fundada por un conquistador, por un extranjero, Lima aparece en su origen como la tienda de un capitán venido de lejanas tierras. Lima no gana su título de capital, en lucha y en concurrencia con otras ciudades. Criatura de un siglo aristocrático, Lima nace con un título de nobleza. Se llama, desde su bautismo, Ciudad de los Reyes. (Mariátegui 2007: 184)

El proyecto social de Mariátegui cuestiona las ideologías extranjeras. Su modelo nacionalista propuso el adoctrinamiento del indígena a través de la religión (Flores Galindo 1984: 24-25) y la lucha de los indígenas por el derecho de la propiedad de la tierra. Según Mariátegui el poblador andino se renueva en los mitos, como ocurre en la historia de las grandes civilizaciones. (en Valcárcel 1972: 10) La propuesta doctrinaria de Mariátegui encontraría eco en términos de la religiosidad-mágica del indígena peruano, en el informe realizado por la Comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay², presidida por Mario Vargas Llosa en 1983. Mariátegui favoreció con su obra literaria a la difusión del ensayo. (Estébanez 2004: 149)

Al igual que en el resto de la América Latina, el triunfo de la revolución cubana tuvo gran impacto en los intelectuales, especialmente en los miembros de la generación del 50, que representaron con técnicas propias del realismo la sociedad costeña y serrana del país, conscientes de la necesidad de reconocer la diversidad cultural:

La literatura del siglo XX ha producido obras que se forjan sobre la realidad peruana...Valdelomar nos asomó, en sus últimos años, a la realidad de la provincia; López Albújar inauguró el indigenismo o nativismo; César Vallejo nos sorprendió con un paseo por los fumaderos de opio de los barrios asiáticos de Lima; y Martín Adán enfocó la parte fea y sucia del suburbio urbano. (Gnutzmann 2009: 202)

² La *Comisión Investigadora de los sucesos de Uchuraccay* indagó el asesinato de un grupo de periodistas en Ayacucho. El informe considera en especial la ideología del poblador andino y su apego a las creencias antiguas: "La matanza, a la vez que político-social, tuvo matices mágico-religiosos". (Vargas Llosa, 1990: 188)

La crisis económica de los años sesenta intensificó la inmigración hacia Lima y la represión de las guerrillas populares. El poeta Javier Heraud murió abaleado por un grupo militar en el oriente peruano en 1963. Un año más tarde, Sebastián Salazar Bondy publica su ensayo *Lima la horrible*. La dictadura del general Velasco Alvarado tomó el control del país y puso en marcha su denominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1975), orientado a la creación de cooperativas populares, la reforma agraria, la nacionalización de los bancos y la expropiación de los medios de comunicación a las Grandes Familias. La literatura peruana a partir de la segunda mitad del siglo XX concentró su temática narrativa en enfocar la realidad social de la ciudad de Lima. Según anota Valero:

Es en la década del 50 cuando la ciudad de Lima asiste al surgimiento de un grupo de escritores cuyo aporte fundamental en el desarrollo de la narrativa peruana contemporánea consistió en ofrecer, por primera vez, una imagen real de la ciudad, que se había convertido en una imagen nacional. Esta ya no era una mirada nostálgica de la ciudad arcádica del pasado, sino que el objetivo estaba puesto en la Lima que vivía un presente contradictorio y conflictivo. Se produce así la segunda fundación literaria de la ciudad. (2003: 204)

La dictadura militar de Velasco Alvarado decretó la persecución y el exilio de los políticos y los escritores en desacuerdo con su gobierno. Algunos emigraron a Europa y otros permanecieron en el Perú. La elección del exilio reiniciaría un antiguo debate cultural en torno a la vocación del escritor. En el prólogo de *Escritos políticos y morales: Perú 1954-1965*, Vargas Llosa escribe: "Resulta simbólico en este sentido que los dos autores más importantes de nuestra literatura y, sin duda, los únicos en plena vigencia universal, Garcilaso y Vallejo, terminaran sus días lejos de aquí." (en Salazar Bondy 2003: 22) Entre los autores que optaron por el exilio europeo se encuentran Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique y Julio Ramón Ribeyro.

En cambio José María Arguedas y Sebastián Salazar Bondy decidieron quedarse en el Perú.

La literatura peruana lograría la difusión masiva de sus autores aprovechando el auge de las editoriales en España, México y Argentina. En esta época de gran actividad literaria, las novelas de José María Arguedas (*Los ríos profundos* - 1958), Mario Vargas Llosa (*La ciudad y los perros* - 1963) y Alfredo Bryce Echenique (*Un mundo para Julius* - 1970) alcanzarían éxito y difusión internacional. El proyecto de literatura nacional iniciado por González Prada y Mariátegui reafirmó sus intenciones en las novelas indigenistas de Arguedas. Desde Europa, Bryce Echenique y Vargas Llosa desarrollaron en sus primeras novelas el tema social peruano en el espacio de la ciudad de Lima. Estos autores recrearon la tradición literaria peruana afirmando el neorrealismo urbano y la estrategia narrativa del personaje juvenil: "el discurso mitificador de un pasado idílico siempre se proyecta desde la recuperación de la infancia, configurándose como otro de los rasgos consubstanciales de la tradición." (Valero 2003: 228)

La novela peruana de mediados del siglo XX alcanza notoriedad a través de las obras clásicas de José María Arguedas, Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique. El estilo narrativo dinamiza el contenido literario en elaboraciones complejas que acentúan el rigor intelectual de los autores. La crítica de la realidad social se enmarca a la representación de la ciudad de Lima. En el caso de Arguedas, sus obras se ocupan de diseccionar el destino limeño del poblador andino. La idea central de la nueva narrativa es denunciar la miseria y el abuso para reivindicar condiciones más humanas y dignas. La literatura nacional crecerá en la diversidad cultural, la denuncia social y la importancia de convertir al lector en parte activa de la novela como reflejo de sus problemas. El espacio conflictivo de la ciudad se convertirá en el código cultural de la narrativa contemporánea.

José María Arguedas (1911-1969) representa en sus novelas la lucha andina de subsistencia comunitaria y el interés de recuperar la propiedad de la tierra de sus antepasados. Arguedas será acusado y encarcelado por sus ideas políticas. Esta experiencia aparece plasmada en su novela *El Sexto* (1961). En la novela *Los ríos profundos* (1958), Ernesto es el protagonista juvenil vinculado con la infancia de Arguedas: "Yo tenía catorce años; había pasado mi niñez en una casa ajena, vigilado siempre por crueles personas." (Arguedas 1985: 58) Ernesto reproduce una experiencia individual de sentido colectivo. De este modo incursiona en el mundo indígena mítico, musical y armónico:

La voz del río aumenta; no ensordece, exalta. A los niños los cautiva, les infunde presentimientos de mundos desconocidos. Los penachos de los bosques de carrizo se agitan junto al río. La corriente marcha como a paso de caballos, de grandes caballos cerriles. (67)

Ernesto representa el personaje mestizo en el mundo andino que incursiona como mediador ideológico e intérprete de los signos de la naturaleza: "Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca." (48-49) Según anota Ortega, *Los ríos profundos* representa un canal de comunicación y modelo plural de la literatura peruana. (1988: 26-64) La narrativa indigenista de Arguedas como aporte etnográfico ha permitido profundizar en la cultura y la idiosincrasia de la nueva sociedad instalada en la periferia de Lima. Como ha dicho Eva Valero, Arguedas "revaloriza la concepción artística para la captación de una realidad que sus predecesores de *Amauta* habían plasmado más bien como tesis social, descuidando la calidad estética de su proyecto literario." (2003: 174)

En cuanto al inconformismo de los personajes novelescos y la realidad de la inmigración provinciana en Lima, las primeras obras de Mario Vargas Llosa (1936-) recrean estos elementos en una crítica a la clase media y la burguesía. En el panorama de la literatura peruana, el

novelista arequipeño destaca por su obra de técnica renovadora y por su Premio Nobel de literatura en 2010. Su primera novela, *La ciudad y los perros* (1963), alcanzó éxito internacional en la época de las dictaduras en América Latina y del franquismo en España. Esta obra clásica, publicada por la editorial Seix Barral de Barcelona, necesitó la aprobación de la censura española. (Aguirre 2015: 107-62) *La ciudad y los perros* describe la vida de un grupo de cadetes del colegio militar Leoncio Prado de Lima. En cuanto a la creatividad técnica, en esta novela podemos mencionar la imagen de los círculos concéntricos que representan la distinción económica y las diferencias culturales en las clases sociales limeñas. En el círculo interior estaría el colegio Leoncio Prado y, en el exterior, la ciudad de Lima. El espacio del colegio militar representa el círculo creado por los cadetes para protegerse de los estudiantes de mayor rango. El gran espacio de la ciudad de Lima engloba la totalidad conflictiva que acentúa su carga simbólica en un mixtión de personajes militares, cadetes y civiles de la costa y la sierra, en la problemática social de la inmigración provinciana y en la progresiva desaparición de la clase media. Los personajes ocupan un lugar preciso en los distritos correspondientes a su estatus social. La ciudad de Lima en los años cincuenta aparece anticuada y decadente:

Avanza por el Paseo Colón, despoblado como una calle de otro mundo, anacrónico como sus casas cúbicas del siglo diecinueve que sólo albergan ya simulacros de buenas familias, fachadas que arden de inscripciones, paseo sin autos, con bancos averiados y estatuas. (Vargas Llosa 1972: 136)

Del mismo modo, en la tradición narrativa peruana destaca la figura de Alfredo Bryce Echenique (1939-). El académico y novelista pertenece a una familia de la clase alta limeña. Su obra literaria está asociada con el posboom y el posmodernismo en América Latina. *Un Mundo para Julius* (1970) recrea las excentricidades de la clase alta a través de personajes que dominan el lenguaje típico del criollo limeño. La novela acentúa las diferencias sociales y el significado

de la muerte como destino común de ricos y pobres. En este sentido la novela insiste en las muertes del padre de Julius, de su hermana Cinthia, de la sirvienta Bertha, la lavandera Arminda y el hijo de la cocinera Nilda. La oposición femenina entre las dos figuras que cuidan del niño protagonista, Julius, enriquece el significado de la novela: Susan, "linda" (1987: 18), y Vilma, la niñera, es la "chola hermosa de Puquio". (13) La figura de la madre responde a la idealización que envuelve a la mujer de clase alta limeña blanca; es descendiente de inmigrantes, educada en Londres y apegada a la religión. Por el contrario, la sirvienta es una inmigrante de la sierra. Bryce Echenique destapa en la novela las diferencias económicas, la distinción de clase, la inmigración provinciana y el privilegio de la burguesía que articulan la vida de ciertos grupos limeños.

La relevancia de Arguedas, Vargas Llosa y Bryce Echenique en la tradición literaria se cifra en su aporte al realismo social y en su cuidada técnica literaria. En cuanto a la construcción de la peruanidad, su representación crítica de la organización social y su atención a la diversidad cultural han avanzado el desarrollo de la reflexión sobre la identidad nacional.

1.2. Del ensayo a la novela: *Lima la horrible* y *Yo amo a mi mami*

En este trabajo de investigación hemos escogido partir de una de las obras clásicas en lo que toca a la representación literaria de Lima, *Lima la horrible* (1964), de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965). Este ensayo fue escrito durante el exilio del autor en Argentina y fue publicado por la editorial Era de México y Populibros de Perú. Tiene como antecedente inmediato sus crónicas culturales que aparecieron en los diarios *La Prensa*, *Libertad*, *El Comercio* y la revista *Oiga* de Lima.

El título *Lima la horrible* pertenece a la firma de un poema del poeta César Moro. La obra está dividida en once capítulos y tiene como materia central la crítica a la "Arcadia" colonial. Salazar Bondy denuncia las estrategias de la clase alta en su intento de revalorizar el pasado a través del arte y la política. Igualmente censura el conformismo del limeño y considera modelos de revalorización de la cultura nacional: "No soporta por eso ninguna simulación y más bien lo anima el coraje de la clarividencia, aquel que permite mirar cara a cara el horror y denunciarlo." (Salazar Bondy 1968: 11) La obra se inicia con una cita del poeta peruano César Moro, seguida de epígrafes que refieren la descripción de la ciudad de notables extranjeros que pasaron por ella, como el Barón de Humboldt, André Marois, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, Rubén Darío, Herman Melville y Paul Gauguin. En el capítulo final, Salazar Bondy cuestiona el futuro nacional y responde con una cita de Mariátegui: "...mi misión ante el pasado parece ser la de votar en contra." (131) Esta inserción de autores nacionales y extranjeros hace que se contrasten sus diferentes opiniones sobre la ciudad con la realidad a la que se enfrentan sus habitantes. Dice Salazar Bondy:

A Lima la ha sido prodigada toda clase de elogios. Insoportables adjetivos de encomio han autorizado aún sus defectos, inventándole así un reverberante abolengo que obceca la indiferencia con que tantas veces rehuyó la cita con el dramático país que fue capaz de presidir con justicia. (10)

Las diferencias entre las diversas percepciones comportan una estrategia. Según Bourdieu: "That is why art and cultural consumption are predisposed, consciously and deliberately or not, to fulfil a social function of legitimating social differences." (1996: 7) Esta estrategia puede explicar una distancia entre la autonomía y la dependencia discursiva. El deslinde cómplice de los discursos foráneos es un modo de resistencia simbólica, subversión de la dominación, un esquema de valoración que jerarquiza la reflexión social de los peruanos en

temas de la realidad peruana. El ensayo *Lima la horrible* no se limita a la interpretación literaria de la historia cultural y social peruana, sino que añade a su problemática la realidad de las ciudades con pasado colonial. En Perú, el ensayo de Salazar Bondy es motivo de reproducción y consumo en diferentes formatos, ediciones y estudios académicos. En cuanto al alcance continental, Paul Firbas comenta a propósito de la reedición del ensayo en Chile:

Actualmente, puede decirse que este ensayo ocupa un lugar excéntrico en el canon de la cultura peruana, aunque otra fue su suerte en el resto de Hispanoamérica. Luego de las ediciones mexicanas y limeña, el texto fue reeditado en La Habana en 1967 y suscitó respuestas apasionadas entre los intelectuales latinoamericanos. Según se desprende de esta nueva edición, el ensayo no ha disminuido su intensidad, aunque responda ahora a otras preguntas y lecturas. (2003: 238)

Salazar Bondy se interesa en *Lima la horrible* por la realidad que observa y considera los grandes tópicos sociales en el Perú. En su ensayo, el escritor cuestiona las ideas sociales de ciertos autores que provienen de las clases acomodadas: "La época colonial, idealizada como Arcadia, no ha hallado todavía su juez, su crítico insobornable." (1968: 12) Las diferencias sociales, el crecimiento demográfico, la representación cultural de la ciudad y el diálogo con la historia posicionan el ataque crítico de Salazar Bondy como una continuidad de sus referentes literarios: González Prada y Mariátegui. La continuidad crítica de *Lima la horrible*, como anota Augusto Tamayo Vargas: "...libro entre sociológico y literario" (1993: 1034) sería una consecuencia del "verdadero carácter en la literatura peruana a fines del siglo pasado con la figura de Manuel González Prada." (1022) La denuncia de Salazar Bondy encuadra su obra en los movimientos sociales, dictaduras, revoluciones, crisis económica y conflictos raciales en América y Europa. En el Perú se vive también dificultades económicas. Según menciona *Lima la horrible*: "Valga un dato estadístico: de la Renta nacional, el 50 % lo absorbe el 13 % de la población, o sea, casi 8 millones de peruanos miserables, a los que hay que añadir 2 millones de

peruanos pobres quienes trabajan para un poco más de 1 millón de potentados y de gente en vías de serlo." (1968: 31) Estas ideas animan una producción literaria que toca aspectos históricos y culturales. *Lima la horrible* se distingue por la exposición del pensamiento peruano, la crítica social y la metáfora de la ciudad de Lima en la imagen de la realidad peruana.

Por su parte, Jaime Bayly (1965-) pertenece a una familia de la clase alta limeña en la que destacan la escritora Mercedes Gallagher, el político Ricardo Letts y el empresario Pedro Gallagher, quien fuera uno de los "24 amigos" del Partido civilista en el período de la República aristocrática. Bayly ha publicado dieciocho novelas, un libro de poesía y otro de ensayos, además de un compendio de crónicas periodísticas. Dos de sus novelas han sido adaptadas en producciones cinematográficas. En 1997 ganó el primer premio de la editorial Herralde por su novela *La noche es virgen*. Las críticas literarias han sido dispares en el Perú y en el extranjero. Su labor periodística en la televisión, la publicidad en torno a su vida personal y la inclinación a mezclar la realidad de sus actividades cotidianas con sus personajes de ficción lo han convertido en un personaje mediático. Según anota Robert Ruz, Bayly aprovechó su puesto de entrevistador de televisión para publicitar sus novelas. El resultado de esta estrategia es conocida como el *baylyboom*, un fenómeno de venta masiva de libros en un momento complejo para la industria editorial durante los años noventa. Ruz destaca de las obras de Bayly su representación de la ciudad de Lima y de su realidad sociopolítica, que incluye el registro del lenguaje popular de la ciudad. Además, señala que resulta complicado encuadrar sus novelas en un solo género literario. (2005: 110) Bayly sería el principal representante de la literatura light en el Perú (1) según el análisis crítico de Iván Thays, Miguel Angel Huamán y Marcel Velázquez. Thays descalifica a Bayly por considerar que "carece de todo oficio literario" (ctd. por Ruz 2005: 2), recurriendo a la distinción entre la narrativa culta y la popular, dentro de la cual estaría Bayly. Thays tiene

formación académica y Bayly no. Este sería el principal argumento para diferenciar entre un novelista académico y el comercial, entre el producto erudito y el de éxito de ventas. Thays además criticaba el tratamiento de la drogadicción, homosexualidad y violencia que caracterizan las novelas de Bayly. Por último, los críticos de Bayly asocian su éxito a las campañas de publicidad y al apoyo de Vargas Llosa. Su primera novela, *No se lo digas a nadie* (1994), se convirtió en éxito de ventas en diferentes mercados culturales hispanos además de ser traducida a cinco idiomas y adaptada para el cine dos años después de su lanzamiento. Las obras de Bayly mantienen un volumen de ventas fuera del Perú que ha permitido a su autor publicar una novela por año.

Yo amo a mi mami (1999) es la quinta novela de Bayly y cuenta con cuatro ediciones. Las dos primeras ediciones de 1999 salieron con la editorial Anagrama; a estas siguieron una edición compacta, otra de bolsillo, en 2010, y en 2018 una última con Penguin Random House. Esta novela significaría una tregua para el autor con respecto al tratamiento y representación de sus personajes habituales: peruanos (limeños), argentinos, españoles, drogadictos, homosexuales, cobardes, desadaptados y antihéroes. Ruz distingue en esta novela la narración en primera persona, la particularidad de los diálogos y la ironía del protagonista. (2005: 46)

Sobre la conexión entre *Yo amo a mi mami* y otras obras del autor, Ruz señala que "his later novels have dissapointed: while *Los últimos días de La Prensa* and *Yo amo a mi mami* still have elements of interest (humor and autobiographical elements linked to national questions), Bayly's sixth novel *Los amigos que perdí*, represents a significant drop in quality." (59)

Héctor Fernández L'Hoeste (1998) ha comparado la narrativa de Jaime Bayly con las *Tradiciones* de Ricardo Palma en "Aproximaciones literarias a la urbe peruana: Leyendo a Lima, entre Ricardo Palma y Jaime Bayly". Este estudio comparativo encuentra puntos de coincidencia

en la técnica periodística de Bayly, quien escribiría "amparado fuertemente en la crónica" (4) y en el espacio de Lima: "el otro gran personaje de la narrativa de Bayly, al igual que en Palma, es la capital peruana." (7) Finalmente Fernández señala que "Jaime Bayly produce una literatura marginal pero no le interesa explorar la condición periférica marginal; le atrae, por el contrario, reubicarlo en el corazón de la cultura, otorgándole mayor protagonismo." (8) La recuperación del mundo de la burguesía en *Yo amo a mi mami* establece relaciones con otros autores. Bayly ha declarado su admiración por Alfredo Bryce Echenique, así como haberse inspirado en *Un mundo para Julius* para escribir su obra. (Manrique 1999, s/p) El argumento de *Yo amo a mi mami* recuerda sin duda el de la novela de Bryce, pues reconstruye el pasado idílico de Jimmy, un niño de la clase alta limeña que descubre el cariño de sus sirvientes en un espacio feliz que contrasta con el familiar. El padre es un importante banquero, preocupado por su trabajo y su fortuna, y con una actitud machista. La madre es una mujer hermosa, beata y ama de casa. Soledad, la hermana intelectual, estudia en un internado de monjas alemanas y en sus días libres vive encerrada en su casita del árbol. Los sirvientes de la casa ubicada en el distrito de Los Cóndores representan la diversidad cultural de Lima: el negro Leo, el chino Félix, la mama Eva, de la sierra de Huaraz, y la cocinera Manu, de Huancayo.

La novela se desarrolla en el año 1975. La casa de "Los Cóndores" combina un estilo arquitectónico sin mayores adornos, mezcla de ciudad y campo en un terreno de diez mil metros cuadrados. Las grandes familias limeñas controlan la economía y apoyan el gobierno militar. La estructura social conserva el antiguo orden de las jerarquías dominantes: Estado, iglesia, familia y escuela. La novela presenta relaciones duales de felicidad y castigo o vida y muerte, confrontando el poder de los patrones y la obediencia de los sirvientes en el orden establecido por la clase dominante. Bourdieu observa estas relaciones en su definición de "campo", es decir,

en la mediación de quien controla las reglas y los límites: "cuando los dominantes tienen los medios para anular la resistencia y las reacciones de los dominados." (ctd. en Alfaro 2002: 451) En *Yo amo a mi mami*, estas reglas que rigen el campo se aplican en las imposiciones a la mama Eva. Por ejemplo, la mami descubre a la sirvienta en la habitación de Jimmy y procede en consecuencia. Dice el niño: "Mi mama Eva no volvió a entrar a mi cuarto ni yo al suyo... se fue nomás mi mama Eva y yo, furioso, llorando a mares, le pedía a mi mami todos los días al volver del colegio que me dijera por qué mi mama Eva se había ido." (Bayly 1999: 15) Las relaciones duales sirven a la acción novelesca. Los enfrentamientos y oposiciones revelan un modo de vida adaptado a una condición de clase, a la percepción de un sujeto y a las normas significantes en el espacio social representado.

Tanto la obra de Salazar Bondy como la de Bayly entroncan con la tradición literaria peruana, desarrollando un discurso sociocrítico a través de la representación del espacio urbano limeño. Entre ambas obras median 35 años y cada una pertenece a géneros literarios diferentes. Sin embargo, ambas obras presentan una serie de puntos de contacto que intentaremos demostrar. Según Eva Valero, la evolución histórica de la sociedad en las obras de la literatura peruana se relacionan en "una historia literaria de la ciudad centrada en un pasado histórico fundamental y varios presentes literarios de los que emerge la idea de un futuro." (2003: 13) En este sentido, Salazar Bondy recupera el pasado de la ciudad colonial para proyectar su discurso crítico adaptado a la realidad peruana de los años sesenta. Igualmente, Bayly considera en su novela la realidad social de los años setenta, pero proyectando una visión de Lima de finales del siglo XX. Estas representaciones de Lima como espacio urbano que explica las relaciones sociopolíticas del país aparecen desde la novela histórica en las primeras décadas del siglo XIX. La "formalización de un espíritu nacional" (Velázquez 2010: 81) aprovecharía el ensayo y la

novela como géneros literarios privilegiados para criticar el sistema social y político imperante. En el discurso crítico de la ciudad, cada género literario posee características particulares por su contenido y estructura. Según el *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón (2004), el ensayo es un género "escrito en prosa, generalmente breve, de carácter didáctico e interpretativo, en el que se abordan, desde un punto de vista personal y subjetivo, temas diversos con gran flexibilidad de métodos y clara voluntad de estilo" (149); mientras la novela es una "fusión de objetividad y fantasía, de mito e historia, de experiencia soñada y experiencia vivida." (354) Carmen Escudero Martínez señala al respecto que:

La novela es también capaz de acoger las notas esenciales de un género que choca frontalmente con la ficción, como el ensayo, en manos de autores que...pueblan la creación narrativa de sentido lógico a fin de que resulte una ejemplificación y valoración de distintas formas de ver y actuar en el mundo. (1994: 168)

Desde el siglo XIX, el ensayo y la novela han establecido relaciones de paralelismo y asociación. El escritor Luis Benjamín Cisneros consideraba su novela *Julia o escenas de la vida en Lima* (1861) era un "pobre ensayo". La interpretación figurada expresa la modestia que distinguió a Cisneros — "fue ejemplo de serenidad" diría Tamayo Vargas (1993: 519), pero también explicaría la relación temática entre ensayo y novela, especialmente en lo que concierne a la representación de la sociedad limeña en cuestiones de la realidad social. De otro lado, la lógica didáctica y sugestiva del ensayo como "instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos" (Montaigne 2003: Libro I, Cap. L) servirá de punto de contacto y soporte discursivo de la ficción. Así, el espíritu nacional conservará en ensayo y novela una visión política y futurista "para revelar los rasgos de la sociedad moderna." (Velázquez 2010: 81)

Tanto el ensayo de Salazar Bondy como la novela de Bayly tienen una misma visión del mundo que podríamos calificar de pesimista y que está relacionada con la desigualdad social que

es representada en ambas obras. Salazar Bondy en *Lima la horrible* sintetiza su crítica con la frase: "vivir ahora es decir que no." (1968: 133) Bayly en *Yo amo a mi mami* expresa su pesimismo ante el futuro en las palabras finales de Jimmy: "ahora sé que la gente que más me quiere también se va a morir y que incluso yo, el principito, terminaré metido en un cajón." (1999: 401) Esta visión negativa frente a la realidad aparece en la tradición literaria codificada en la sospecha del orden establecido. En la literatura peruana, la postura pesimista presenta una continuidad crítica desde los nacionalismos y se presenta como una opción frente a los discursos producidos históricamente.

En relación con los rasgos de la sociedad y la representación de la ciudad de Lima, el ensayo de Salazar Bondy sirve como base para la transformación, ampliación y reelaboración temática que se realiza en la novela de Bayly. Es nuestra hipótesis que *Lima la horrible* opera como palimpsesto de *Yo amo a mi mami*. Referiremos a continuación algunos ejemplos para justificar esta idea.

Salazar Bondy ataca de forma clara las injusticias sociales y económicas que existen entre la clase alta y la condición de los más humildes: "Grandes Familias de espaldas a la Lima y el Perú de indios despojados y mestizos sin esperanzas." (1968: 42-43) La crítica social considera también la discriminación de género: "Todo empeño femenino apunta a la boda, verdadera profesión para cuyo ejercicio nuestras muchachas son desde la infancia preparadas." (66) En paralelo, la novela de Bayly denuncia las injusticias sociales a través del frívolo discurso de la madre de Jimmy: "Yo de chica quería ser millonaria, pensaba: «de todos mis hermanos, yo quiero ser la número uno en plata»...y en cuanto a un trabajo en sí, no me interesaba nada en particular." (1999: 68-69) Liuba Kogan ha observado esta realidad de la clase alta limeña: "Para las mujeres del sector socioeconómico alto de Lima, el dinero se gasta, no se genera." (2009: 95)

En cuanto a las mujeres de las clases pobres y su función social, los personajes subalternos de la novela revelan las enormes desigualdades que existen. La descripción de la Nana de Jimmy apunta precisamente a ese enorme vacío que existe entre dos mujeres que conviven en la misma casa: "Manu no sabe escribir ni leer, ni siquiera sabe su apellido, no tiene libreta electoral, nunca ha votado, por supuesto tampoco tiene pasaporte y jamás se ha subido a un avión ni se subiría por nada del mundo." (Bayly 1999: 325)

Otro de los momentos en que resulta evidente que Bayly está reelaborando el texto de Salazar Bondy es la alusión a la visión aérea de Lima. En *Lima la horrible*, Salazar Bondy apuntaba:

La contempla el que por avión llega hoy mismo a ella, ya que si, en efecto, en el casco central de la ciudad...las barriadas populares chorrean paralelas al río desde los cerros eriazos y melancólicos el terral de su miseria, y cercan por otros puntos la urbe con su polvo, su precariedad, su tristeza. (81)

Bayly comparte con Salazar Bondy la visión lúgubre del territorio. En el epílogo de *Yo amo a mi mami*, Jimmy observa la ciudad de Lima por la ventanilla del avión que lo lleva a Miami:

Mientras el avión se eleva, observo, con el rostro pegado a la ventanilla, los tristes arenales de Lima, las casuchas que siguen de pie, el mar oscuro, amenazador...Ese caos polvoriento que llamamos Lima y que ahora, desde el cielo, se ve tan distante. (401)

Otro aspecto comparativo de interés es el referente a la distinción social de la riqueza. En *Lima la horrible* Salazar Bondy dice lo siguiente:

De esta misma manera, por otra parte, se concatenan más insomnios civiles: tener un auto cualquiera, tener un auto americano de no menos de cinco años atrás, tener un auto nuevo (ese auto, no otro) tener dos autos, tener tres autos, *ad infinito*. (50)

En la novela *Yo amo a mi mami*, el padre de Jimmy invita al multimillonario Billy Cannock a una fiesta a la que este asistirá con su hijo Henry, que estudia en el Markham con Jimmy. Dice el protagonista:

Henry mira los carros estacionados ahí cerca, que ya son más de diez y me pregunta *¿cuáles son los carros de tus papás?* y yo le señalo el Volvo, el Saab y la Buick de Leo, y él *¿tienes tres?* y yo *ajá* y él ganador *en mi casa tenemos cinco carros y tres camionetas para los cholos.* (207)

Bayly recoge el motivo del carro de Salazar Bondy para utilizarlo en el mismo sentido y cuestionar el clasismo, el racismo y la injusta desigualdad económica que afecta a los colectivos de ciudadanos peruanos.

Estos ejemplos nos dejan ver cómo el ensayo sirve de apoyo temático y conceptual a la novela en la que se superponen dos discursos, el que se recupera del ensayo previo y el que se elabora a partir de él pero adaptado a las características del género novelesco. A su vez, la obra de Salazar Bondy recoge una larga tradición de textos y autores, a los que hemos mencionado de pasada en nuestra contextualización inicial. Lima (el Perú) como problema es el tema que se reelabora una y otra vez en la tradición literaria del país, dejando una serie de motivos, como la organización del espacio urbano, que encierran el núcleo de esa problemática.

CAPITULO 2. INTERTEXTUALIDAD, ESPACIO SOCIAL Y ESPACIO VIVIDO

Le monde est couvert des signes qu'il faut déchiffrer, et ces signes, qui révèlent des ressemblances et des affinités, ne sont eux-mêmes que des formes de similitude. Connaître sera donc interpréter.

Michel Foucault (*Les mots et les choses* 1966: 47)

La presente investigación encuadra el ensayo *Lima la horrible* y la novela *Yo amo a mi mami* en el marco conceptual de la intertextualidad y del concepto de espacio social. Por lo tanto, nos interesa en primer lugar considerar los conceptos que Gérard Genette presenta en su obra *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1989); y en segundo lugar, revisar la teoría del espacio social y espacio vivido que Henri Lefebvre desarrolla en su obra *La producción del espacio* (2013). Los conceptos extraídos de ambos teóricos servirán para resolver la problemática de este trabajo: cómo el ensayo de Salazar Bondy es un palimpsesto en la novela de Bayly; y cómo esta última, integra estrategias narrativas que dejan entrever la escritura anterior con el interés de cuestionar la organización socio política del Perú a través de la representación de la ciudad de Lima.

La combinación de las nociones de intertextualidad con los conceptos sobre el espacio nos permitirá analizar el corpus literario a través de dos perspectivas teóricas complementarias. Las obras de nuestro corpus se encuadran en la segunda mitad del siglo XX y reflejan una serie de relaciones literarias y sociales. Por ello, la teoría cumplirá el doble objetivo de establecer las relaciones intertextuales y la representación del espacio social.

2.1. Intertextualidad

El concepto de intertextualidad fue articulado por Julia Kristeva en 1966 a partir de la noción bajtiniana de dialogismo. (1969: 149) Aunque el término de "intertextualidad" no fue desarrollado como tal por el estudioso ruso, está emparentado con nociones estéticas e ideológicas de la obra literaria que sí fueron inicialmente apuntadas por él:

Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité. (Kristeva 1969: 146)

La inicial amplitud conceptual de este término (como punto de referencia, conjunto de indicios, criterios del autor, géneros literarios, marcas de erudición o modelo de lectura) hace de él una herramienta de interés dentro de los estudios culturales. Kristeva se centra en analizar la producción y el trabajo de elaboración creativa en el texto. Sus conceptos teóricos aparecen inicialmente en sus artículos "Le texte clos" (1966-1967), "Le mot, le dialogue et le roman" (1966) y "Pour une sémiologie des paragrammes" (1966), publicados posteriormente en *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969). En los estudios de Kristeva, la intertextualidad correspondería al sistema de producción de signos, el cruce de textos, la trasposición de enunciados, el contexto histórico y la interacción entre interlocutores —aspectos relacionados con las nociones bajtinianas de dialogismo y polifonía. (Kristeva 1966: 34-42)

El concepto de polifonía alude *avant la lettre* a la noción de intertextualidad pues "consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía." (Bajtín 2005: 38) Esta

definición aparece en el estudio crítico que Bajtín desarrolla sobre Dostoievski, aludiendo a la creación de un entramado plural de conciencias autónomas en su obra.

Kristeva lee críticamente a Bajtín desde un posicionamiento marxista, abordando la productividad textual y la escritura monumental. (Angenot 1983: 123-24) Bajo la influencia del pensamiento de Marx, Kristeva considera toda obra literaria un espacio de producción de signos sociales que se pueden analizar en virtud de los términos ideológicos de valor, uso, intercambio, capital, mercancía, trabajo o sociedad. Para Kristeva la intertextualidad duplica el lenguaje del texto en el diálogo, en la ambivalencia negación/afirmación: "l'insertion de l'histoire (de la société) dans le texte, et du texte dans l'histoire." (1966: 149) Por su parte, Jean Ricardou, quien coincidió con Kristeva en el grupo "Tel Quel", define la intertextualidad como una producción y reproducción de sentido colectivo e ideológico. (1978: 17) Roland Barthes en *Le plaisir du texte* (1973) habla de un "lecteur au second degré" (31) y de un intertexto que dan sentido al mundo del autor a través de la lectura: "Et c'est bien cela l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini." (59) Más adelante, la intertextualidad es replanteada dentro de la teoría de la recepción como "une dialectique entre le texte et le lecteur." (Riffaterre 1983: 12) En *Semiotique de la poésie* (1983) Michael Riffaterre habla de un doble proceso de lectura: una primera que sería heurística o informativa, y registraría el significado y las incompatibilidades del texto, y una segunda lectura que sería hermenéutica o retroactiva y que modifica la comprensión inicial. (16-17) Riffaterre concibe los términos de agramaticalidad, matriz e hipograma³ para realizar una lectura crítica de los sentidos de una obra. (39-65)

³ Según Riffaterre (1983) el proceso de interpretación del texto literario y su estructura de sentido está asociado a la agramaticalidad como desviación o contradicción gramatical del texto en función de la competencia del lector (16), a la identificación del hipograma o significante que reenvía a un enunciado preexistente, anterior del texto (39-65), y a la matriz "hypothétique", modelo y texto como variantes de una misma estructura. (33)

La crítica ha establecido una primera etapa de los estudios intertextuales en que se desarrollan sus conceptos **extensivos**, y esta primera etapa iría desde Julia Kristeva (1966) hasta Michael Riffaterre (1978); posteriormente, se desarrollaría una segunda etapa en que se establecen conceptos **restringidos**, y esta se abriría con la publicación del libro *Palimpsestes* (1982) de Gérard Genette. (Samoyault 2013: 18) Nathalie Limat-Letellier coincide en la pertinencia de esta división conceptual, destacando el aporte realizado por Genette — gracias a su "fascination d'un palimpseste généralisé" (1998: 63) — a través de las cinco categorías transtextuales que establece en su obra y que consideraremos en detalle a continuación como antesala del análisis del corpus.

2.1.1. Los *palimpsestes* de Gérard Genette

Partiendo de la premisa de que toda lectura es legítima (Genette 1989: 467), el concepto de palimpsesto establece la coexistencia de dos o más textos en todo texto; el acceso al palimpsesto se realiza a través de una lectura de segundo grado. Para descubrir la dimensión de un texto, Genette propone una arquitectura (19) a través de cinco categorías dinámicas:

1. La intertextualidad, o la "relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (10). Esta categoría incluiría diversas modalidades de inclusión de un texto en otro, como la cita literal y explícita, el plagio o la copia literal de presencia no explícita, y la alusión o expresión intencionada que aparece en la lectura y no necesariamente en el texto. La descodificación a través del análisis textual implica la referencia a los contextos sociales que están internalizados por autor y lector.

2. La paratextualidad es la categoría que alude al título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, epígrafes y otras señales adicionales. Esta relación de indicios "procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende." (11-12) A modo de ejemplo, las fotografías de Carlos Domínguez y Jesús Ruiz Durand, así como los dibujos y grabados que aparecen en la edición mexicana de *Lima la horrible* (1968) presentan diversas imágenes del pasado colonial y de las barriadas de Lima, operando sobre el lector como indicios adicionales —paratextuales— al texto del ensayo de Salazar Bondy.

3. La metatextualidad es "la relación —generalmente denominada «comentario»— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo." (Genette 1989: 13) Esta categoría define la relación crítica y el contexto en que se inscribe una obra, así como su participación o recepción dentro de una cultura. Por ejemplo, el ensayo de Vargas Llosa "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú" que sirve de prólogo a la edición en el año 2003 de *Escritos políticos y morales*, una colección de artículos periodísticos de Salazar Bondy que confirman la experiencia del escritor en la capital y sirven de antecedente inspirador de *Lima la horrible*, cumple el propósito de comentario crítico y recupera un antiguo debate cultural en el Perú.

4. La architextualidad define el género literario y aparece generalmente en la portada de una obra. La ausencia del género literario evita encasillarla dentro de una clasificación específica.

Genette considera el architexto como una categoría de interpretación: "orienta y determina en gran medida el «horizonte de expectativas» del lector, y por tanto la recepción de la obra." (Genette 1989: 13-14) Los textos asociados a una tradición literaria pueden relacionarse a una construcción architextual, una articulación de "relación muda" y no obligada. Según Hans Robert Jauss, la architextualidad "se situerait entre les termes opposés de la singularité et la collectivité, du caractère esthétique et de la fonction pratique ou sociale de la littérature." (Genette *et al.* 1986: 38) Así, la experiencia del lector informa el horizonte de expectativas y lectura de toda obra: "la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual." (Genette 1989: 13) Salazar Bondy consideró que *Lima la horrible* escapaba a una clasificación genérica al describirla como una "obra del amor que es poesía y vida." (Salazar Bondy 1968:11) Karen Calle cree que esta indefinición genérica que el autor aceptó, a pesar de la estructura y retórica claramente ensayísticas de la obra, tiene que ver con la recepción crítica que esta tuvo en 1964, pues fue considerada un documento histórico, texto periodístico, referente de las ciencias sociales o, simplemente, libro, en opinión de Ángel Rama. (Calle 2016: 51-54)

5. Finalmente, la noción de hipertextualidad alude el texto final, de segundo grado y derivado de otro preexistente. Genette establece que todo texto es un hipertexto (o texto B), producto de un hipotexto o texto A, incluso aunque "...B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta...como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo." (Genette 1989: 14) En este sentido, se puede pensar en la interpretación de un texto modelo que sirve de fuente a la elaboración de otro.

En nuestro análisis implementaremos estos conceptos para analizar cómo *Yo amo a mi mami* de Bayly es un hipertexto de la obra de Salazar Bondy, que es así releída y transformada, así como reivindicada y actualizada a un tiempo.

2.2. El espacio abstracto y concreto

La noción de espacio, abordada ya por Platón y Aristóteles, y desarrollada por filósofos y científicos fundamentales del pensamiento occidental, como Kant, Darwin o Einstein, ha servido para aproximarse a un conocimiento del mundo y de la experiencia de este. Según Demetrio Estébanez Calderón, el espacio como categoría filosófica de los griegos puede designar el "receptáculo vacío de Platón" o el "topo de Aristóteles" como el lugar en el cual se sitúan los objetos para ser percibidos. De manera paralela, el espacio literario sería "una condición imprescindible para poder «representar» mundos imaginarios (sustitutorios del mundo real) que la fantasía creadora del escritor es capaz de poner en pie gracias al lenguaje literario." (2004: 165)

El estudio del espacio pasa necesariamente por considerar al sujeto que percibe el "espace vain et fondamental" (Foucault 1966: 59) y las sensaciones poéticas y psicológicas que en él se producen (Bachelard 1965: 70). Al igual que sucede con el tiempo y con la experiencia vivida, el espacio es discursivamente "construit comme objet de la pensée." (Weisgerber 1978: 10) Así, la representación del espacio "permite instalarse en la realidad de lo imaginario" (Gullón 1980: 4) y darle forma "mediante percepciones visuales, auditivas, táctiles y olfativas." (Bobes Naves 1985: 196)

Las perspectivas de interpretación son diversas y, posiblemente, coinciden en una interacción de "l'espace étant une manière de vivre le milieu." (Weisgerber 1978: 19) Esto

implica un sujeto social productor de significados de su entorno. Así por ejemplo, el espacio en la "novela polifónica" (Bajtín 2005: 39) de Bajtín demuestra la capacidad de producir una imagen dialógica en el espacio literario y el rol de la imaginación en "la voluntad artística de la polifonía...por combinar muchas voluntades." (38) De tal modo, las posibilidades del espacio abstracto se materializan en un texto en función de la experiencia social de quien la vive y quien la relata (Weisgerber 1978: 12). De este acercamiento social y literario se desprende un discurso que transforma un espacio anterior en un nuevo espacio discursivo. En otras palabras, la interacción del espacio social en la temática literaria correspondería a la transformación de un texto original a través de sucesivas capas discursivas, que se superponen como influencias simbólicas en una estructura de conjunto: "el espacio social y, sobre todo, el espacio urbano emergen en toda su diversidad, comparable a la de una estructura laminada (como la de las milhojas) mucho más que a la homogeneidad isotrópica del espacio matemático clásico (euclidiano-cartesiano)." (Lefebvre 2013: 142) En la actualidad existen enfoques multidisciplinarios que definen la articulación del espacio político, literario y social, apoyándose en los conceptos precursores de Bachelard, Harvey, Foucault y Lefebvre (Ziethen 2013: 20).

2.2.1. La producción del espacio de Henri Lefebvre

La production de l'espace (1974) de Henri Lefebvre aporta herramientas teóricas para examinar la desigualdad social, las diferencias de clases, las distinciones del capitalismo, la distribución del trabajo y la valorización del espacio. Lefebvre establece como punto de partida que el espacio es una práctica social, y que es producido y sirve como matriz de producción. El espacio es para Lefebvre un conjunto total que abarca las dimensiones física, social y mental, lo que hace

que se puedan distinguir tres categorías de este: espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido.

Influido por Marx, Lefebvre concibe el espacio social como "medio de producción" (2013: 382) materializado en el uso cotidiano del lugar en que se desenvuelve un sujeto individual o colectivo: "El espacio social es el espacio de la sociedad, de la vida social. El hombre no vive únicamente por la palabra; cada «sujeto» se sitúa en un espacio donde se reconoce o se pierde, un espacio para disfrutar o modificar." (94)

De modo general, *La producción del espacio* se corresponde con el tiempo histórico de su enunciación, pero ofrece métodos para entender el espacio del uso individual y colectivo, real e ideal, como un producto dialéctico de las relaciones sociales. En nuestro análisis nos interesa en concreto delimitar el espacio social de los textos y el espacio vivido que se representa, por lo que vamos ahora a detallar estas dos nociones.

2.2.2. El espacio social

El espacio social es producto de relaciones formales y materiales; en él se producen encuentros y desencuentros, se establecen relaciones sociales, pero también aquellas en las que opera la representación estatal, la de los grupos de poder y, por ende, la de los diferentes grupos sociales. La sociedad como idea es una construcción colectiva que hace referencia a normas sociales, generalmente impuestas y delimitadas por un grupo dominante. La dominación implica una lucha permanente por el control del territorio y simultáneamente de las fuerzas económicas, culturales y políticas que se desarrollan en su seno. En particular, las estrategias de dominación del Estado se encubren bajo nociones como las de progreso, justicia, libertad o democracia. El espacio social es manipulado para servir a una ideología. Esta manipulación está en el origen y

desarrollo de críticas, que según Lefebvre son de carácter complejo pues se dirigen tanto a "...las formas (mentales) como sobre los contenidos prácticos (sociales) del espacio." (146) En el espacio social, la historia determina el comportamiento de los sujetos y los productores del espacio actúan de acuerdo a modelos que justifican en sus representaciones de la práctica social.

En *Desarrollo desigual* (2000), Neil Robert Smith atribuye a Emile Durkheim la definición del espacio social, aproximadamente en el año 1890. Smith reconoce en el origen de la idea del espacio social una preocupación antigua vinculada a la "segunda naturaleza." (111) Esta representación metafórica de la naturaleza, según observa Smith, hace referencia a una transformación original del pasado. La segunda naturaleza correspondería a un conjunto de relaciones y significados sociales con fines de uso, consumo y producción. Lefebvre ha dicho: "Lo que hemos llamado «segunda naturaleza» puede desplazar, reemplazar y superponerse a la primera sin promover su completa destrucción." (Lefebvre 2013: 381) La segunda naturaleza del espacio social deviene una práctica antigua de conceptos modernos. Esto permite pensar, por ejemplo, en la condición de segunda naturaleza de la ciudad de Lima desde su fundación. En la relación social, las formas legales de la conquista, las funciones administrativas preconcebidas y la estructura de privilegios, la naturaleza social desplazó a la antigua comunidad Ychsma que ocupaba el valle del Rímac. Este desplazamiento se produjo sin eliminar completamente el pasado. La ciudad colonial quedaría superpuesta a la naturaleza original de la organización indígena. Una vez lograda la apropiación del territorio, la segunda naturaleza adaptaría el espacio dominado con la imposición del idioma español, la religión católica, la arquitectura y las costumbres. Un espacio social producido con fines de poder económico.

El espacio social es objeto de la apropiación del espacio. Entre los ejemplos de la historia que ofrece Lefebvre, se mencionan las reformas agrarias, las revoluciones campesinas y los

movimientos obreros del siglo XX en América Latina. (113) El autor reconoce un riesgo en las apropiaciones cuando la burguesía toma la iniciativa en el control del espacio, aprovechando "la pasividad y el silencio de los «usuarios»." (114) De esta forma, los discursos del dominio implican el fortalecimiento de las estructuras sociales, un uso compartido en el espacio social, una lógica y una estrategia aprobada por los grupos dominados. Conviene entonces observar la contradicción del desequilibrio a favor de un grupo y los modelos que sustentan. En el análisis de la concepción y la experiencia social, en el conocimiento de los esquemas valorativos, los hábitos de clase y el simbolismo de las jerarquías como mecanismos del dominio y producto de la historia. El espacio social es un producto social.

2.2.3. El espacio vivido

Como indicábamos unas líneas más arriba, Lefebvre establece tres límites para acotar la especificidad del espacio social: el espacio vivido, el espacio percibido y el espacio concebido. El sujeto social se desplaza libremente a través de estas tres zonas en función de las normas establecidas. La producción de un determinado espacio está en función de la experiencia y del discurso con el que se representa, e integra discursos, imágenes y símbolos preexistentes. El espacio vivido implica una respuesta creativa en tanto la imaginación procesa el conflicto individual en el espacio vivido y, a continuación, el sujeto social interpreta la sociedad y produce un espacio capaz de "orientar una práctica social más que en la esfera de las relaciones explícitas." (122) El espacio vivido representa la transformación de una experiencia: "El espacio inventado existe a partir de la invención misma; ésta le confiere su existencia y con ella su realidad." (Gullón 1980: 2) Este espacio mental implica el recorrido en el tiempo de un sujeto social; este recorrido está condicionado por su cuerpo y su posición en el espacio representado.

Así, el espacio se carga de significados simbólicos y el cuerpo humano sirve de referencia para la producción de un espacio. (Lefebvre 2013: 277) Las relaciones del cuerpo con la naturaleza y su entorno, los sentimientos, los usos del cuerpo y los órganos sensoriales enlazan la producción del espacio con el sujeto social y el discurso literario:

Cada cuerpo vivo *es* un espacio y *tiene* su espacio: se produce en el espacio y al mismo tiempo produce ese espacio. Es una relación notable: el cuerpo, con sus energías disponibles, el cuerpo vivo, crea o produce su propio espacio; inversamente, las leyes del espacio, es decir, las leyes de discriminación en el espacio, gobiernan al cuerpo vivo así como el despliegue de sus energías. (218)

La influencia del cuerpo material en la articulación del espacio es fundamental, puesto que la energía que el cuerpo produce y consume se convierte en el reflejo de un espacio interior y otro exterior; un espacio privado junto a uno público, uno social y otro mental. La experiencia corporal produce un conjunto de símbolos proyectados en un espacio ideal. El lenguaje describe una multiplicidad de espacios y el cuerpo en acción los modifica en el tiempo. La producción del espacio muestra los diversos espacios y su condición histórica y relacional. (100)

La tríada espacial de lo vivido, concebido y percibido resume el enfoque en cuanto a cómo el espacio es producido. Puede decirse que el espacio produce, la hegemonía ejerce y el sujeto replica con imaginación. Este encadenamiento no excluye una permanente lucha por el control de la totalidad del espacio, aunque sí implica la existencia de un sujeto social que se esfuerza por reformular el espacio en función de su experiencia e interpretación del mismo: "Desde la perspectiva del conocimiento, el espacio social funciona —junto a su concepto— como instrumento de análisis de la sociedad." (93) En el análisis de la experiencia social, la representación del espacio revela las intenciones del sujeto y los códigos culturales que le sirven para dar sentido a su experiencia: "El principio de interpenetración y de superposición de los espacios sociales comporta una útil indicación: cada fragmento de espacio deducido por el

análisis oculta no una relación social sino una multiplicidad que el análisis puede potencialmente revelar." (144) En definitiva, el espacio social ofrece un conocimiento de la realidad y el espacio vivido un discurso de la imaginación.

En términos generales, podría decirse que el ensayo, como género literario, considera las relaciones espaciales de lo social, mientras que la novela desarrolla una aproximación material al espacio a través de las vivencias de los personajes. La representación de la ciudad de Lima en las obras de nuestro corpus funcionaría como un código común que proyecta una identidad nacional que media entre la realidad física y la mental. El discurso sobre la identidad nacional no apunta tanto al consenso social, sino que se proyecta como negativo del discurso del poder y opera como resistencia, facilitando la apertura de nuevas relaciones sociales.

CAPITULO 3. INTERTEXTUALIDAD Y PRODUCCIÓN DEL ESPACIO

Bref, un poème nous dit une chose et en signifie une autre.
Michael Riffaterre (*Semiotique de la poésie* 1983: 11)

En la novela *Yo amo a mi mami*, el niño protagonista narra una experiencia individual en un espacio conflictivo. La composición remite a las relaciones sociales que legitiman la distinción de clase y la ideología dominante. La problemática social y cultural escapa de la abstracción al materializarse en la conducta de los personajes principales. Por su parte, *Lima la horrible* elabora un discurso crítico de la historia y tradición nacionales para cuestionar el orden establecido y la desigualdad social en el Perú. La lectura (y crítica) que aquí proponemos es la de la inserción del discurso del ensayo de Salazar Bondy en la novela de Bayly. A través de la noción de palimpsesto leemos la novela como una reelaboración crítica de la historia y la tradición literaria que Salazar Bondy estableció de manera fundacional en su ensayo. El relato de Bayly produce una relación de personajes, lugares y datos históricos adaptados al tiempo de la enunciación, pero en los que subyacen aspectos explicitados en *Lima la horrible*. La presencia de un texto en otro remite a una construcción de significados e identidades en un universo de relaciones, diferencias y distinciones sociales. Partiendo de la individualidad de ambos textos, el siguiente enfoque propone analizar cómo el espacio social y vivido es transformado e interpretado en la retórica intertextual.

3.1. La tradición literaria peruana como hipotexto

La hipertextualidad de *Yo amo a mi mami* no se limita al ensayo de Salazar Bondy, pues incluye un número de textos previos de la literatura peruana que funcionan como hipotextos. Antes de

entrar en el análisis preciso de las relaciones textuales que existen entre *Yo amo a mi mami* y *Lima la horrible*, creemos necesario mencionar otras obras con las que la novela de Bayly tiene una relación hipertextual.

La literatura nacional concede un lugar protagónico al personaje infantil (lo que algunos críticos han denominado: "el fenómeno del niño", jugando con la expresión que también alude a un fenómeno meteorológico). En este sentido, el diálogo que la novela realiza con los hipotextos es notable. Eva Valero ha destacado cómo la inserción es una estrategia que aparece ya en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, en los que el personaje juvenil "recobra su infancia a través de la creación." (Valero 2003: 32) Por su parte, Erwin Snauwaert (1997) ha estudiado detenidamente cómo un número de novelistas peruanos del siglo XX (Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa) han construido en sus obras la imagen del protagonista juvenil:

Este 'Fenómeno del niño' nos interesa por integrar una característica fundamental de la prosa peruana. En efecto, resucita una polémica entre los críticos Luchting y Oviedo que terminó confirmando la importancia de los personajes jóvenes en las letras peruanas en general... Aunque el debate ya es muy antiguo... tiene fecha de 1966 — sigue rastreándose... Además, en muchas novelas recientes este 'Fenómeno del niño' se ha cargado de implicaciones más profundas. La niñez no sólo refleja el estancamiento del individuo, sino que pone en marcha un proceso de memoria que desemboca en una crítica y una evaluación social... (261-62)

De acuerdo con lo establecido por Snauwaert, Jimmy en *Yo amo a mi mami* representaría "la terca adolescencia", movilizandó el recuerdo colectivo de una realidad social "dominada por una oligarquía hipócrita o por regímenes políticos incapaces de brindarles una vida decente a sus ciudadanos." (Snauwaert 1997: 265) La centralidad de la voz del protagonista juvenil como estrategia narrativa expresaría los recuerdos con un valor crítico de evaluación social:

Estos criterios no sólo se convierten en radiografías de un conjunto social siempre cambiante, sino que, en su relación con la creación artística, permiten cuestionar siempre las estructuras del poder vigente e insuflar una conciencia y una fantasía hasta a las relaciones económicas, procedimientos que incluyen posibilidades de mejora social. Así, la memoria en la prosa peruana actual sirve muy paradójicamente la causa de un porvenir tanto en el campo literario como en el campo social. (268)

El personaje de Jimmy cumple en la novela una doble función; por un lado, permite desarrollar la dimensión crítica de la sociedad y la denuncia de las injusticias sociales desde un punto de vista presuntamente inocente y alejado de dogmatismos políticos; por otra parte, el personaje sitúa la composición novelesca en la tradición canónica de la literatura nacional.

En lo referente a la mediación ideológica de un personaje central infantil o juvenil, *Yo amo a mi mami* establece relaciones hipertextuales con tres novelas de la tradición literaria peruana: *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa, y *Un mundo para Julius* (1970) de Alfredo Bryce Echenique. Estas novelas adelantan tanto la configuración psicológica del personaje juvenil como la visión ideológica, cifrada en el desesperanzado final.

Los ríos profundos presenta la conflictiva realidad de la vida indígena en la sierra peruana. Arguedas contrasta las diferencias entre indígenas y blancos e intenta equilibrar la valoración de estas culturas incorporando canciones en español y quechua. Ernesto es el protagonista juvenil de la novela y es él quien descubre las diferencias lingüísticas, culturales y raciales que organizan la sociedad en la que vive. El personaje echa mano de los mitos, la religión, las canciones y la naturaleza andina para recomponer el mundo ancestral de la sierra. De manera paralela, Jimmy intenta armonizar el antagonismo blanco-indígena, representado a través de las diferencias existentes entre su madre y su sirvienta Eva. En el primer capítulo de la novela, Jimmy describe a la sirvienta: "era una gran cantante mi mama, recia la voz, el corazón

desgarrado. Sufría cantando." (Bayly 1999: 11) Jimmy cumple el rol de mediador de las desigualdades raciales. La narración destaca la tensión que existe permanentemente entre el dominador y el dominado: "Una noche, mi mami entró a mi cuarto y nos encontró a mi mama Eva y a mí cantándonos...*Eva, retírate inmediatamente, espérame en tu cuarto...el niño no podía dormir y le estaba cantando baladas...retírate y no me alegues.*" (11) En el desenlace, el niño fracasa en el intento de equilibrar las diferencias: "Yo sabía que mi mami la había despedido sólo porque yo quería igual o más a mi mama Eva que a ella." (15) En la novela de Arguedas el mundo indígena se convierte en una resistencia cultural dentro del espacio de las diferencias. En *Los ríos profundos*, Ernesto será incapaz de nivelar las diferencias y abandonará el internado de Abancay debido al avance de la peste en la población. Este final desencantado opera también como horizonte de expectativas para los jóvenes en la novela de Bayly.

La conexión entre la novela de Bayly y *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa es también evidente por las mismas razones que hemos presentado con relación a *Los ríos profundos*. La rigidez militar del colegio al que asiste el cadete Ricardo Arana en la novela de Vargas Llosa y la desproporcionada autoridad del padre tienen un efecto devastador en el personaje juvenil apodado "El esclavo":

Su corazón se detuvo: su padre estaba a su lado y tenía las pupilas incendiadas, igual que aquella noche. Oyó:

- ¿Qué edad tienes? - Diez años —dijo.

- ¿Eres un hombre? Responde. - Sí —balbuceó.

- Fuera de la cama, entonces —dijo la voz—. Sólo las mujeres se pasan el día echadas, porque son ociosas y tienen derecho a serlo, para eso son mujeres. Te han criado como una mujerzuela. Pero yo te haré un hombre.

(Vargas Llosa 1972: 150)

De igual manera, Jimmy expresa el miedo que siente por su padre y por el rigor de los métodos del colegio Leoncio Prado, el mismo al que asistía el cadete Arana de *La ciudad y los perros*:

Me daba terror la idea de que me metieran a un colegio militar, pues mi papi, cuando estaba molesto conmigo, me amenazaba con meterme al Leoncio Prado, *allí te enseñan a ser hombre a punta de patadas*. (Bayly 1999: 93)

A través del personaje juvenil de *La ciudad y los perros* y de sus relaciones en el colegio militar se representan las diferencias/desigualdades culturales y sociales del Perú. Los personajes de la novela de Vargas Llosa representan los diversos posicionamientos raciales de la sociedad, que subyacen dentro del internado del Leoncio Prado. Allí, el orden y la moral se diluyen tras la muerte del cadete Arana a manos de otro apodado "El jaguar" y el intento de redimir al fallecido de un tercer personaje: Alberto "El poeta". En el final de la novela de Vargas Llosa, El poeta denuncia al Jaguar ante el teniente Gamboa. El crimen quedará impune a pesar del intento de Gamboa por hacer justicia y castigar al culpable. En el desenlace, los superiores piden a El poeta que se olvide del asunto. La novela de Bayly se cierra con un monólogo en boca de Jimmy después de la muerte de la cocinera Manuela. A través del personaje de "Manu", *Yo amo a mi mami* enfoca la problemática de la inmigración en Lima y las condiciones sociales en la casa del protagonista. La muerte súbita de Manuela dejará sin efecto la mediación social y el viaje de Jimmy a Disney por decisión de sus padres será un pretexto para olvidarla. (Bayly 1999: 401)

Finalmente, las referencias de *Un mundo para Julius* en *Yo amo a mi mami* no solo remiten a la visión del mundo a través de la óptica juvenil, sino que recogen también la estadia de Julius en una residencia familiar en el distrito de Los Córdones, la representación de la diversidad cultural del país, así como las diferencias económicas, la desigualdad de género y la crítica de la clase alta limeña. Bryce Echenique representa de manera simbólica el sistema racial

del país en la casa del protagonista: limeños y provincianos de la costa, sierra y selva peruana. De igual manera, *Yo amo a mi mami* presenta la casa de Los Cóndores como un microcosmos representativo de las etnias que conviven en Lima. La representación de la diversidad cultural es un topos literario en buena parte de la literatura peruana de la segunda mitad del siglo XX. Esta diversidad cultural está profundamente relacionada con la distinción económica, representada y cuestionada por Bryce Echenique en su obra a través de la relación discriminatoria entre la patrona limeña y la sirvienta procedente de la sierra:

¿Quién se va a ocupar de mi desayuno? —Yo, señora; voy a avisarle a Celso que ya puede subir el azafate. Susan terminaba de despertar cuando divisaba a Vilma, al fondo, en la puerta. Ese era el momento en que pensaba que podía ser descendiente de un indio noble, aunque blancona, ¿por qué no un inca?, después de todo fueron catorce. (1987: 38-39)

Asimismo, Jimmy percibe la contigüidad entre la desigualdad racial y la económica en los personajes femeninos que cuidan de él: "Mi mami...preciosa con su peinado a lo Jackie O a quien tanto admira,...elegantísima con sus Vuarnet y su relojito Cartier" (Bayly 1999: 68); mientras que de la sirvienta pensará: "...era delgada, muy flaca, como anoréxica, tenía unos brazos huesudos y velludos." (9) En *Un mundo para Julius* fracasa la mediación social y el niño siente una profunda decepción cuando se entera de que la criada que trabajaba en su casa se prostituye tras haber sido despedida. El relato de Bryce Echenique termina con una escena de desolación y lágrimas: "...quedaba un vacío grande, hondo, oscuro...Y Julius no tuvo más remedio que llenarlo con un llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas, eso sí." (Bryce Echenique 1987: 420) De modo semejante, en el monólogo final de *Yo amo a mi mami*, Jimmy recuerda desconsolado a Manuela: "...me he quedado en mi cuarto llorando con rabia, recordándola en silencio." (Bayly 1999: 401)

3.2. Paratextualidad en *Yo amo a mi mami*

El título de *Lima la Horrible*, la imagen de la portada de la primera edición, así como los grabados y las fotografías incluidos dentro del ensayo conectan con el discurso crítico del pasado colonial, la inmigración a la capital y la miseria de las barriadas en Lima de los años sesenta. Por su parte, el título de la novela *Yo amo a mi mami* y la fotografía de la portada de la primera edición, en la que Bayly aparece con su madre en una playa limeña, apuntan tanto al contenido como a la problemática que la obra trata.

El paratexto de *Lima la horrible* determina un pacto de lectura crítico y poético de la ciudad. Según anota Salazar Bondy en su introducción: "Este libro se debe a Lima. Lima hizo a su autor e hizo su aflicción por ella...debe ser por sobretodo considerado obra del amor que es poesía y vida." (Salazar Bondy 1968: 11) En *Yo amo a mi mami*, el título en primera persona y la foto de Bayly niño con su madre apuntan claramente a la íntima relación entre el yo-autor y el yo-narrador que se desarrolla en la obra. De este modo, el paratexto refuerza el carácter lúdico de la novela y el autor potencia su imagen mediática en el producto de consumo. (Ruz 2005: 46) Asimismo, los indicios de la portada de *Yo amo a mi mami* se complementan con la primera frase del relato: "Cuando yo era un niño, el mundo me sonreía, y esa sonrisa tenía un nombre, el de mi mama Eva, la mujer encargada de cuidarme." (Bayly, 1999: 9) La afección de Jimmy por su madre y su sirvienta genera dos interpretaciones: la primera, en el encuadre de la diversidad étnica con el significado del primer capítulo de la novela; y la segunda, en el contraste paratextual de *Lima la horrible* en *Yo amo a mi mami*. Esta última asocia la metáfora en el título del ensayo con la representación de la diversidad cultural en la novela. El análisis reflexiona

sobre la dualidad mami-mama y, por extensión, sobre el código de la ciudad de Lima hermosa/horrible. Esta construcción tiene el sentido complementario de la personificación de la ciudad en *Lima la horrible*: "Y Lima es el pasado porque es femenina, porque la opresión opera aquí de modo femenino." (Salazar Bondy 1968: 78) El significado metafórico de la opresión femenina entraría en juego con la representación mami-mama de la ciudad en la novela: "Mi mama Eva era como mi mami suplente, mi mami de mentira." (Bayly 1999: 9)

Según Pierre Bourdieu (1996), la intención estética de todo autor produciría múltiples sentidos (3) de la obra, elaborada a partir de un código común y de imágenes consagradas socialmente. La paratextualidad no es definitiva y queda abierta a diversas formas de interpretación posibles: "Puede ocurrir también que una obra funcione como paratexto de otra...". (Genette 1989: 12) El contraste de la obra ensayística de Salazar Bondy frente a la forma novelesca de la obra de Bayly produce un nuevo sentido. Las fotografías en el ensayo privilegian la realidad de las barriadas limeñas. En *Yo amo a mi mami*, Jimmy observa constantemente una gran cantidad de fotografías hermosas que contrastan con las incluidas en el ensayo de Salazar Bondy: "...y yo, que adoro ver fotos de mi mami cuando era joven montando a caballo, esquiando en Bariloche, bailando elegantísima en las mejores fiestas de Lima." (Bayly 1999: 68) En cuanto a las fotografías de la sirvienta, Jimmy comenta: "Le encantaba tomarse fotos conmigo...Se veía en sus ojillos inquietos que había sufrido mucho: tenía una mirada lánguida, resignada, acostumbrada al castigo." (10-11) En la articulación del conjunto, las fotografías centran la mirada del protagonista en un pasado idílico y una realidad social de desigualdades e injusticias: "Camino entonces por ese pasillo lleno de más fotos familiares, voy mirando cada foto, fotos de viajes, cumpleaños, navidades, fotos de familia en la playa y en la

nieve, y en Disney por supuesto...". (57) Las imágenes observadas revelan las preferencias de Jimmy, el estilo de vida de la clase alta y las relaciones del protagonista con los personajes principales de la novela. He aquí algunos ejemplos: "[Soledad] era increíblemente fotogénica, en todas las fotos salía linda, misteriosa, mirando al infinito" (94); "La cantidad de fotos que guardaba allí mi abuelo, fotos viejas, en blanco y negro,...una foto mía con uniforme de colegio el primer día que fui a clases." (115) Estas imágenes remiten a las fotografías de Bayly en la solapa y en la portada del libro. De igual modo, Jimmy observa fotos de personajes particulares que favorecen el anclaje histórico de la narración: "El proscrito, era para mí una especie de leyenda...Yo al tío Peter lo veía en fotos antiguas del álbum de mi mami, fotos en blanco y negro todas." (260) Sobre su amigo Omar Hernández dice lo siguiente: "Con el debido orgullo, me enseñó en la sala las fotos en que su papá, el general de división...aparecía con el presidente de la república, general de división Nelson Martínez de la Guerra, con el Papa, con el presidente de Estados Unidos, Jimmy Carter." (283) De hecho, los paratextos de *Lima la horrible* y *Yo amo a mi mami* "crean un entorno complementario a la interpretación" de cada obra. El ensayo produce un "comentario oficioso" (Genette 1989: 11) de la ciudad horrible en la visión de la realidad social en la novela. En esta correlación, la función de las fotografías se puede interpretar en la figura de la ciudad femenina horrible-hermosa y en el anclaje de la historia en *Yo amo a mi mami*. En cuanto a la foto de Bayly con su madre en la portada de la novela y el título en primera persona, el artificio editorial propone una interpretación de entrada que juega con la imagen mediática del novelista como facilitador mercadotécnico.

3.3. Intertextualidad: Ficcionalización en *Yo amo a mi mami* de los conceptos de *Lima la horrible*.

3.3.1. Organización sociopolítica y distinción de clase.

Fenómeno de resonancia, la dilatación se produce cuando en la mente lectora suenan voces (palabras) que el eco (pensamiento) multiplica dando ocasión a variaciones, alteraciones, y, en definitiva, hallazgo de sentidos que el texto disimulaba en la imagen, en los símbolos, en los silencios, entre líneas.

Ricardo Gullón (*Espacio y novela* 1980: 44)

Lima la horrible y *Yo amo a mi mami* encuadran la realidad social y cultural de la segunda mitad del siglo XX en el Perú. La novela de Bayly transforma, complementa y amplía los conceptos del ensayo de Salazar Bondy. La novela deja entrever en su contenido discursivo una correspondencia sociopolítica y cultural con el ensayo; esta correspondencia se estructura en función de los diálogos que Jimmy establece con los personajes — con el niño rico, el vendedor de periódicos, el terrorista, el hijo del militar y el mayordomo de la familia. La postura crítica del protagonista cuestiona la ideología de la clase alta y su poder económico, reflexionando sobre aspectos sociales de importancia, como la inseguridad ciudadana, el terrorismo urbano y la opresión sistémica en que viven los sirvientes. La temática sociopolítica en los capítulos centrales de la novela — del XII al XVI— considera los conceptos clave de *Lima la horrible* desarrollados bajo los epígrafes "El criollismo como falsificación", "El candado de las grandes familias", "¿Es el azar nuestra deidad?" y "La ciudad devota y voluptuosa". (Salazar Bondy 1968: 23-63)

Yo amo a mi mami está ambientada en el año 1975, durante la dictadura militar en el Perú. En este período de la historia destaca la devolución de los bienes expropiados a las Grandes Familias y el retorno al país de los intelectuales y líderes políticos en el exilio. La novela de Bayly pone énfasis en las diferencias sociales y en las distinciones de clase. Salazar Bondy cuestiona la dependencia económica que deriva en una serie de estrategias con fines de

ascenso social: "La aspiración general consiste en aproximarse lo más que sea posible a las Grandes Familias y participar, gracias a ello, de una relativa situación de privilegio." (Salazar Bondy 1968: 51)

La representación sociopolítica en *Yo amo a mi mami* se centra especialmente en los privilegios de clase a lo largo del capítulo "El niño más rico de todos" (Bayly 1999: 194). Henry Cannock, hijo de la persona más rica del país, estudia con Jimmy en el colegio Markham: "Henry era multimillonario y quién no quería ser su amigo...su papá era dueño del Banco de la República, el más grande del país, pero además los chicos de la clase decían que don Billy era dueño de medio país." (195) En este período de la historia, el dominio de las Grandes Familias no solo marcaba la distinción y desigualdad socioeconómica, sino que tenía efectos directos sobre las políticas sociales. Salazar Bondy critica la influencia negativa de estas familias adineradas sobre las normas de conducta aceptadas: "Que el pasado nos atrae es algo menos de lo que en verdad ocurre: estamos alienados por él,...porque contiene una pauta de conducta para el Pobre Cualquiera que ansía ser un día Don Alguien." (Salazar Bondy 1968: 16) En *Yo amo a mi mami*, la cita anterior se corrobora en la actitud de los profesores del colegio Markham:

Los profesores del colegio sabían que Henry tenía mucha plata y por eso lo trataban con especial aprecio...rara vez hacía las tareas, y, sin embargo, ningún profesor, especialmente ningún profesor peruano, se atrevía a llamarle la atención ni menos a botarlo de la clase o suspenderlo. (Bayly 1999: 196)

El acomodo de los profesores responde al poder omnímodo de las élites poderosas, de cuyo favor dependía no solo su ascenso o progresión social, sino su empleo. El pasaje anterior reafirma la complicada situación económica durante el gobierno militar. En el terreno de la historia recupera la organización social basada en servir a los privilegios y alianzas de la oligarquía. Por ejemplo, el padre de Jimmy organiza una fiesta en su casa de Los Cóndores e invita al padre de Henry Cannock: "*Estoy haciendo un almuerzo de alto nivel con la gente que*

manda en el Perú, y obligado tenía que invitar a Billy... me voy a pulir en este almuerzo, me voy a gastar un huevo de plata." (202) El dato histórico coincide con la organización de los grupos de poder en la época de la República aristocrática en el Perú.

¿Tú qué harías si tuvieras toda la plata de Billy Cannock? Me mira a los ojos y hace un gesto ganador, como si la respuesta fuese obvia, nos iríamos a vivir a Miami, me compraría un yate del carajo y me pasaría la vida navegando por el Caribe. Sería tan linda la vida si nos fuésemos a Miami: todo perfecto, limpiquito, en inglés y con sol. (202-03)

La fiesta en la casa de Los Cóndores se realiza según lo planificado. El encuentro de Henry Cannock con Jimmy revela ciertas normas de conducta y la violencia simbólica que se deriva del poder económico: "tiene tanta plata que yo a su lado me quedo calladito y me siento su empleado" (203), aunque Jimmy es consciente de su propio privilegio: "A mí la plata me da igual, total mi papi tiene suficiente plata como para que yo nunca sea pobre." (213) El discurso de la novela reproduce un modelo social de castas iniciado en el tiempo de las alianzas estratégicas entre familias de comerciantes ingleses y burgueses limeños:

Henry que yo recuerde, nunca caminaba rápido ni hacía nada rápido, él iba lento y seguro porque no tenía que llegar a ninguna parte, ya había llegado, había llegado el día en que nació en el seno de la familia Cannock Ugarte, dueña de medio Perú. (233)

Una de las instancias de la novela en la que se deja ver la importancia de la visibilidad de la distinción de clase es cuando se habla de cómo el gobierno militar implantó un único uniforme escolar en todo el país como parte de su reforma educativa. Esta medida simbólica de nivelación social provocó el rechazo de la clase alta:

Mi mami escoge a regañadientes el horrible pantalón plumizo que hace juego con el cielo de Lima...yo voy mirando por el camino a tantos chicos sencillos, de pueblo, vestidos igualito a mí...todos igualitos, y me siento en otro país, en un país que no me gusta nada...veo que mi lindo colegio inglés se ha afeado... y ha perdido de pronto mi colegio su brillo, su exclusividad, su británico airecillo... (244-45)

El relato expone el pensamiento racista y clasista dominante a través de la experiencia de los alumnos del colegio de élite. El final de este capítulo se completa con el secuestro de Billy Cannock y la marcha a Miami de su familia. La decisión de emigrar a Estados Unidos refleja la tendencia de la clase alta peruana.

Un aspecto sociopolítico importante en el relato de *Yo amo a mi mami* es que se refiere al terrorismo en el Perú. La dictadura militar y el desequilibrio económico explican las principales reivindicaciones de los grupos extremistas. El Estado recibió el apoyo de los medios de comunicación en manos de la clase alta para controlar la propaganda política, la insurgencia y el descontento popular. Salazar Bondy anota: "Ahí están, ricos y prósperos... aterrorizados con palabras como revolución, reforma agraria, sindicalismo, etc., pero muy convencidos que, salvo variantes superficiales, el mundo, su mundo, no se acabará." (1968: 42) El funcionamiento del terrorismo está representado por las acciones clandestinas del tío Peter en *Yo amo a mi mami*. Este personaje revolucionario de la clase alta está convencido de que la violencia es el camino hacia el cambio social. Jimmy admira la temeridad de su tío, pero condena la subversión: "No se podía ser comunista en la familia sin que fuese un escándalo." (Bayly 1999: 259) En esta época de la historia, la prensa local emparentó las políticas socialistas con el terrorismo. Por su parte, *Lima la horrible* denuncia la desinformación masiva de la siguiente manera: "...la ideología perversa es un instrumento: no se contenta con ser ficción porque sí, mera alegoría de museo, seca crestomatía." (Salazar Bondy 1968:123) La novela de Bayly introduce la contradicción política en la narración. El padre detesta a los comunistas, en particular a su cuñado Peter; sin embargo, la madre defiende a su hermano con argumentos religiosos:

Mi tío Peter vivía metido en problemas. Según mis papás, lo perseguía la policía. Era comunista, organizaba huelgas y disturbios, combatía en la clandestinidad al gobierno militar, si lo cogían iría preso, lo deportarían o simplemente lo matarían y arrojarían al río. El tío Peter se jugaba la vida por sus ideas políticas. (Bayly 1999: 261)

La paradoja creada por el tío le sirve al protagonista para reivindicar la ideología de la derecha como solución a los problemas en el país:

Sin conocer bien a mi tío, estaba seguro de que, comunista y todo, era un tipo íntegro, que luchaba por sus ideales, que arriesgaba su vida por una causa que le parecía justa, o sea, podía estar equivocado y seguramente lo estaba, porque yo era partidario del Perico Elías y no de los comunistas. (265)

En los años setenta, la sociedad peruana estaba dividida entre la clase alta, los profesionales y los comerciantes, y la mayoría pobre en la base de la pirámide. Flavio es el mayordomo de los abuelos de Jimmy y pertenece a la clase pobre. Es el personaje subordinado, hijo ilegítimo de un banquero limeño con una sirvienta y representante de "la humilde gente que acepta la fatalidad de su existencia." (Salazar Bondy 1968: 55). La ingenuidad de Jimmy disimula el origen de Flavio en los privilegios que corresponden a su color de piel:

Era el mayordomo de mis abuelos, un hombre tan discreto y taciturno, tan increíblemente silencioso, que casi parecía invisible...No tenía piel oscura, era Flavio una rareza, un mayordomo blanquísimo, su piel tenía una extraña transparencia, una palidez enfermiza, parecía la piel de un hombre que nunca había estado expuesto al sol...viendo que todas las empleadas de mis abuelos eran morenitas, preguntaba por qué Flavio era tan blanco. (Bayly 1999: 271)

El mayordomo es un ejemplo de la obediencia cómplice con el orden establecido. La actitud sumisa de Flavio se traduce en los beneficios que recibe de parte de los patrones.

Era un misterio, un hombre sin pasado. Cumplía con admirable esmero y pulcritud una misión para la que parecía sentirse predestinado: servir a mis abuelos, servir a la familia...el perfecto mayordomo, tan perfecto que incluso enfermo y en cama seguía siendo todo un mayordomo...Mis abuelos, en sus cumpleaños, hacían unas comidas muy elegantes en el jardín de su casa, la piscina iluminada,...un selecto equipo de mayordomos, encabezados por Flavio, desde luego...el líder natural de esa otra familia, la del servicio. (272-74).

El relato sobre Omar Hernández en el capítulo "Todos le decían pan con pescado" (281) completa el tema sociopolítico en la novela. Este personaje juvenil es hijo de un militar y estudia con Jimmy. La narración reproduce la historia del acercamiento político entre los militares y las Grandes Familias. La amistad de Jimmy con Omar Hernández expresa el interés que está en la base de esta relación: "...pura conveniencia: su papá era general del ejército y ministro de pesquería del gobierno militar." (Bayly 1999: 281) Jimmy pondrá énfasis en las diferencias con su amigo de la escuela: "Vivía con sus padres en San Borja, un barrio de casas modernas y generalmente feas...custodiada por tres policías armados y un patrullero, rodeada de un cerco eléctrico, alambre de púas y un tremendo muro, parecía más que una casa una cárcel." (282-83) Este acercamiento entre clases sociales refleja el interés económico de los militares en la novela. Según los conceptos de Salazar Bondy:

Con parecida secuencia, se da la tribulación educativa de los padres de familia: que los niños vayan a cualquier colegio particular antes que a los del Estado, que vayan a un colegio particular de cierto prestigio, que vayan a un colegio de niños ricos, que vayan —*para que ahí se relacionen*, como se suele decir— al colegio donde van los hijos del millonario Fulano de Tal. (1968: 51)

Estos conceptos del ensayo de Salazar Bondy están encarnados en las aspiraciones de los militares en la novela de Bayly. Dice Jimmy sobre Omar:

Era la nuestra, me parece, una amistad basada en la conveniencia y no en el afecto... y digo esto porque él me confesó una vez, a la salida del estadio, *mi viejo me metió al Markham porque quiere que me haga amigo de los blanquitos con plata como tú, dice que en el colegio uno hace amistades y contactos que después te sirven para hacer negocios cuando eres grande.* (Bayly 1999: 285)

La novela de Bayly integra la temática social del ensayo de Salazar Bondy y trabaja la internalización de la distinción social a través de los personajes, que pertenecen a los diferentes estratos sociales del país.

3.3.2. La cultura peruana

El tema de la cultura configura un segundo registro intertextual entre el ensayo de Salazar Bondy y la novela de Bayly. En *Yo amo a mi mami*, la narración novelesca está organizada en virtud de la función simbólica de los personajes. En *Lima la horrible*, Salazar Bondy ahonda en el pasado histórico y cultural para ofrecer una interpretación particular del arte nacional. Su propuesta comprende la influencia de la geografía en la gente y la manipulación histórica de los grupos de poder a través del arte. Bayly organiza el discurso cultural enlazando el arte culto y popular a través de sus personajes, que representan colectivos sociales. La actitud del personaje central de la novela cuestiona el discurso sobre el arte nacional que se elabora en *Lima la horrible*. Llama la atención el juego que desarrolla la novela al personificar en diferentes personajes, como Soledad, Sebastián Emanuel, Leopoldo, Rivasplata y Juan Ignacio, los referentes literarios que Salazar Bondy estudia en su ensayo. La construcción de la temática cultural se realiza integrando referencias de autotextualidad o intratextualidad (Genette 1989: 256) que enlazan unas con otras a través de los diferentes capítulos.

Así, Jimmy admira la faceta intelectual de su hermana Soledad: "Me llevaba bien con ella aunque tampoco era su amigo. Soledad, hasta donde yo sabía, no tenía amigos. En realidad sí los tenía, pero eran todos de mentira, imaginarios. Vivían con ella en sus libros y en su casita del árbol." (Bayly 1999: 92) La descripción de Soledad configura la identidad del personaje con el significado de la dualidad simbólica en el relato: "como un ángel, flotaba, vivía en las nubes; era Soledad un misterio impenetrable." (92) La niña disfruta leyendo novelas en su casita del árbol: "Yo le preguntaba ¿no te aburres leyendo tanto? y ella me decía *no, la vida de los libros es mucho más entretenida, me aburro cuando me quedo en la casa grande.*" (95) El protagonista se

construye en contraste con su hermana: "...entonces corrí al jardín a jugar...mucho más divertido que leer los libros difícilísimos de mi hermana la intelectual, aunque en el fondo la admiraba todavía más, porque me parecía que ella vivía en un mundo inalcanzable para mí." (96) Soledad se convierte en el modelo ejemplar de Jimmy. La casita del árbol reproduce una experiencia vivida según se puede leer en el artículo periodístico "No se lo digan a nadie: La historia secreta de mis libros". Allí, Bayly expone su proceso de adaptación en una pequeña habitación en Georgetown, Washington, trabajando en su primera novela. (Bayly 2000: 42) El espacio del escritor en Estados Unidos guarda relación con el interior de la casita del árbol en la novela: "...había un colchón, una mecedora vieja, una lamparita a gas, libros en el suelo y, en la pared fotos...". (Bayly 1999: 97) Asimismo, el simbolismo de Soledad alude a un antiguo debate cultural en el Perú y la decisión de los escritores de partir al extranjero. En el ensayo "Profecía y experiencia del caos", Antonio Cornejo Polar anota: "Muchos autores y críticos se fueron del país, sobre todo a los EE. UU., pero también a Europa. Aunque a menudo la estadía en el extranjero es percibida por los autores como algo forzado, no se trata de un exilio en el sentido político." (en Kohut *et al.* 1998: 24) En *Yo amo a mi mami*, Soledad encuadra la imagen intelectual del personaje simbólico con el relato de su viaje a Europa: "Ese viaje me parece que fue crucial en la vida de mi hermana Soledad,...*Es otro mundo*, decía con admiración...*es como si el Perú fuese un televisor viejo en blanco y negro, y Europa uno nuevecito a colores*." (Bayly 1999: 98-99) La representación del autoexilio en la novela encuentra semejanzas con el capítulo VIII de *Lima la horrible*: "Sátira e instinto de casta". Allí, Salazar Bondy define la labor cultural como un compromiso del artista y una constante acción creativa en el país: "...cultura es ya se sabe, dinámica interacción de afirmaciones y negaciones." (Salazar Bondy 1968: 95) Su postura reflexiona sobre la literatura peruana y la influencia cultural que ejerce la literatura internacional

en ella: "Esta literatura comprometida con el orden arbitrario, no con la libertad, no es, como se nos ha querido hacer creer, natural." (94) A continuación, Salazar Bondy propone un modelo de literatura nacional sobre la base de "la nueva crítica literaria, antecedida por el valioso esclarecimiento de José Carlos Mariátegui" (91) y "la definitiva asunción de la nacionalidad anticolonial" (127) de González Prada.

En su capítulo seis, *Yo amo a mi mami* se centra en el embarazo y frustrada maternidad de la madre de Jimmy. "Sebastián Emanuel lo bautizaron" y casi enseguida "Sebastián Emanuel murió a los pocos días". (106) La temática de la muerte de este recién nacido puede contrastarse con la acción revolucionaria defendida por Manuel González Prada y la incultura con fines lucrativos o restrictivos. *Lima la horrible* considera este tema en el capítulo IX: "El panteón de la mentira". De un lado, Salazar Bondy cuestiona el culto a los muertos que somete a los limeños al "pasado enajenante" (Salazar Bondy 1969: 103), la incultura y el subdesarrollo; de otro lado, apunta a las consideraciones de González Prada sobre el valor de la muerte en defensa de un ideal libertario: "Aunque existir no sea más que vacilar entre un mal cierto y conocido —la vida—, y otro mal dudoso e ignorado —la muerte." (González Prada 1976: 34) En la novela de Bayly, Jimmy parece asumir la dimensión ideológica de la muerte en la alusión implícita siguiente: "Una noche desperté soñando con él y pensé que si algún día tenía un hijo lo llamaría Sebastián." (Bayly 1999: 106) El texto parece aludir a Sebastián Salazar Bondy y la relación de copresencia de su ensayo en la novela de Bayly y, por extensión, de sus referentes literarios: Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui. Estas figuras fundacionales de la literatura peruana sirven en la novela para dar forma arquetípica y simbólica al personaje del abuelo Leopoldo. La referencia a González Prada apunta también al pesimismo crítico y al nacionalismo que ha enfrentado históricamente al país con Chile. En las palabras de Jimmy acerca de su

abuelo Leopoldo: "...dice que todo buen peruano debe odiar a los chilenos de por vida. Les guarda rencor porque nos ganaron la guerra. *¿Sabes por qué nos ganaron? Porque el chileno es más disciplinado y trabajador que el peruano.*" (Bayly 1999: 109) En el mismo pasaje, Jimmy expresa el sentimiento nacionalista de su abuelo: "Mi papapa era un hombre buenísimo, no odiaba a los chilenos por malo sino porque así se sentía más peruano, era una manera de querer más a su país." (109) La referencia de Mariátegui considera las vivencias del fundador del Partido Socialista (luego Partido comunista) y la disociación política del aprismo, los "compañeros" apristas y su líder Haya de la Torre. Esto se puede apreciar en el capítulo siete de la novela, titulado "Tú no te vas a morir nunca, papapa". (107) Mariátegui se adivina en las referencias ideológicas que da Jimmy de su abuelo Leopoldo: "Yo sé que defiende al Partido Socialista, el partido de Fernandito Reyes que fue su amigo cuando era joven...*compañero socialista...* Mi papi dice que los del Partido Socialista son comunistas encubiertos." (108-09) Los atributos de los referentes literarios de Salazar Bondy aparecen también codificados en la crítica que la novela hace de la realidad peruana y en el pesimismo que esta exhibe frente a los discursos sociales del momento. Según Jimmy, el abuelo Leopoldo: "No era optimista con el Perú, decía que los militares estaban arruinando el país...se quejaba amargado...*todos los gobiernos en el Perú son corruptos.*" (114)

Lima la horrible explora las estrategias de las Grandes Familias para hacer del "criollismo" una "invocación soñolienta y paródica." (Salazar Bondy 1968: 22) En el capítulo "El criollismo como falsificación" (23), Salazar Bondy define a la Arcadia colonial como una trasposición del pasado opresor en el presente. En este sentido, el criollismo ha permanecido asociado con la definición de limeño desde la segunda mitad del siglo XX. Según *Lima la horrible*, el dominador justificaría sus intereses materiales en lo "criollo" y en la "viveza criolla"

como partes de una estrategia de la "flexibilidad amoral". (27) En *Yo amo a mi mami*, el criollismo y la viveza limeña aparecen en el capítulo ocho — "El gordo más feliz del mundo". (Bayly 1999:158) La relación intratextual entre los capítulos dedicados al abuelo Leopoldo y a José María Rivasplata pondera sobre el sentido del arte culto y popular que se asocian con cada uno de estos personajes respectivamente. De manera significativa, el abuelo Leopoldo sobrevive a una operación del corazón, mientras que Rivasplata muere en los cuidados intensivos de una clínica limeña. Rivasplata, apodado "El gitano", dirige un exitoso programa radial. En la construcción de este personaje se utilizan anécdotas históricas del periodismo deportivo limeño, en especial sus gustos relativos al fútbol, los boleros y la hípica. Rivasplata encarna el personaje criollo y la viveza limeña en la novela. Jimmy admira el conocimiento deportivo y la presencia mediática de este personaje: "No lo conocí personalmente, sin embargo era mi amigo...sabía de fútbol como pocos en el Perú, quizás en Latinoamérica... Era una enciclopedia de fútbol, sabía muchísimo." (Bayly 1999: 158) Pero su admiración se transforma en desilusión durante un partido de fútbol en el estadio Nacional. El niño se acerca a la cabina del personaje, al que denomina "gordo feliz", mientras piensa sobre él: "...maestro de maestros...es usted un grande, un sabio, un ejemplo para la juventud, no te mueras nunca gordo del pueblo." (165) Sin embargo, la radio portátil de Jimmy interfiere con la retransmisión y Rivasplata se lo reprocha con una mirada furiosa a través de la ventana que los separa. Jimmy se siente maltratado: "Algo se quebró aquella tarde en el estadio, ya no lo quería ciegamente como antes." (166) El disgusto del niño precede al desenlace narrativo, cuando Rivasplata fallece tiempo después: "Murió tiempo después, y no murió de viejo, murió de gordo. Yo no era más un niño, estaba ya en la universidad." (166)

En el capítulo IX, "¿Cuándo te vas a dejar el pelo largo, primito intelectual?" (167), *Yo amo a mi mami* desarrolla la historia del primo Juan Ignacio. En un primer nivel se trata del relato de un excéntrico personaje con vocación artística, pero a otro nivel se reflexiona sobre la propuesta del arte nacional que Salazar Bondy expuso en "El país inhibido en la pintura" dentro de *Lima la horrible*. (Salazar Bondy 1968: 113) Jimmy exalta la vida fácil de su primo Juan Ignacio: "orgullo de la familia; la expresión relajada, casi ausente, del que lo tiene todo sin mucho esfuerzo...Terminado el colegio en Lima se fue a Miami...mientras nosotros malvivíamos en un país sucio y caótico, sacudido por huelgas nacionales y paros armados." (Bayly, 1999: 167) La vida placentera del primo en Estados Unidos se invierte en el sentido planteado inicialmente en la novela cuando Juan Ignacio sea expulsado de la universidad en Miami e internado en un centro de desintoxicación en Lima. En su proceso de rehabilitación decide dedicarse a la pintura. En *Lima la horrible*, Salazar Bondy critica el dominio histórico de las influencias exógenas en el arte peruano, proponiendo un estilo pictórico representativo de la identidad nacional:

Entre la pintura como arte y una comunidad nacional como manantial incesante de motivaciones espirituales está la voluntad individual, la persona original del artista, que es quien hace de esas motivaciones informes objetos trascendentes, eternos...Mas el artista está comunicado con la sociedad de la que forma parte de un modo fatal y la intensidad estética de sus obras proviene en igual grado de él mismo y de su circunstancia temporo-espacial y social. (1968: 114)

En *Yo amo a mi mami*, la afición de Juan Ignacio por la pintura forma parte de una terapia de desintoxicación. La descripción de sus cuadros distorsiona el sentido del ensayo de Salazar Bondy en cuanto a las motivaciones que llevan al artista a ejercer su actividad, así como el efecto que su obra tiene en la sociedad. En la siguiente cita, Jimmy profundiza sobre el conflicto existencial de su primo y parodia el enfoque de la pintura nacional propuesto por

Salazar Bondy. La identidad representada en *Yo amo a mi mami* aparece como una subversión del discurso previo de *Lima la horrible*:

Mi primo llevó a mi mami y le enseñó sus cuadros...según me dijo, brutales, en los que Juan Ignacio había pintado a su mamá, la tía Bea calata y diabólica...¿Te gustan tía? y mi mami a punto de desmayarse, *bueno no sé qué decirte, se ve que tienes idea para el arte, pero la verdad que tus cuadros son un poquito fuertes para mí*, y él soltó una carcajada y mi mami sintió que estaba en presencia del demonio. (Bayly 1999: 172)

En el desenlace de este capítulo, Juan Ignacio desaparece sin dejar rastro: "Nunca lo encontraron, ni siquiera su cadáver...Yo lo sigo admirando." (175)

En conclusión, la temática sociopolítica y cultural de la novela de Bayly alude y cuestiona el ensayo de Salazar Bondy a través de una serie de capítulos. La construcción de sentido en *Yo amo a mi mami* se establece en función de la intertextualidad, pero también en función de la intratextualidad, pues unos capítulos remiten a otros.

3.4 Architextualidad: La lectura palimpsestuosa

El análisis architextual de *Yo amo a mi mami* remite a una lectura "palimpsestuosa" o racional de un hipertexto. Según los conceptos de Genette, "este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Phillipe Lejeune: lectura *palimpsestuosa*" sería una lectura relacional de dos o más textos que están uno en función del otro. (1989: 495) La novela de Bayly, como hemos venido observando, utiliza los materiales del ensayo de Salazar Bondy en un entramado discursivo que habla de la crónica, la tradición, el testimonio y el mito, siempre dentro de las fronteras del país. La relación hipertextual de la novela con *Lima la horrible*, como hipotexto de la tradición literaria nacional, permite reflexionar sobre estilos y géneros literarios, dando como resultado un discurso de capas superpuestas que proceden de otros discursos. La lectura palimpsestuosa de *Yo amo a mi mami* se establece sobre todo con la novela indigenista, social e histórica; en especial con *La ciudad y*

los perros, Los ríos profundos y Un mundo para Julius. Con todo, la architextualidad no se limita a un conjunto de categorías o a un solo género literario, sino a "un conjunto de categorías generales o trascendentes...del que depende cada texto singular." (Genette 1989: 9)

Desde una perspectiva histórica y literaria, los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega constituyen la primera fundación crítica de la peruanidad y son el punto de partida de una tradición literaria. Significativamente, Ricardo Palma en sus *Tradiciones Peruanas* prolonga la crítica social del Inca Garcilaso, aplicándosela al modelo literario limeño sobre la textura de la nacionalidad peruana. Según los estudiosos: "No es la precisión del dato, virtud constante en Palma; claro está que la historia —crítica objetivación del pasado— no es un mero anaquel de fechas, sino un proceso viviente, sentido, que interpreta la realidad." (Tamayo Vargas 1993: 539) Las *Tradiciones* de Palma aparecen entonces como una nueva capa discursiva superpuesta a los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso. Julio Ortega ha interpretado la obra de Palma en el contexto del discurso que reflexiona sobre la historia social del país. (1988: 36) La *Tradición* "es un género literario propio e inconfundible que no se amolda ni cabe en los géneros conocidos. Es un producto genuino limeño y criollo...no es tampoco como las novelas y los cuentos, pura obra imaginativa", apunta Raúl Porras Barrenechea. (ctd. en Tamayo Vargas 1993: 539) Sin perder de vista la construcción de la peruanidad, las novelas peruanas han incorporado el discurso ensayístico para construir el contexto social. En concreto, Bayly acude a los ensayos de González Prada y Mariátegui. Tamayo Vargas define la trascendencia del ensayo peruano, que considera "género literario de invaluable importancia en la marcha de la cultura." (1022) La lectura palimpsestosa en la novela *Yo amo a mi mami* implica la influencia de la tradición literaria y la capacidad para integrar géneros y obras en el discurso novelesco, que constituye un ejemplo architextual diferente.

3.5. El Metatexto: La vocación del escritor en *Yo amo a mi mami*

Salazar Bondy escribió *Lima la horrible* durante su exilio en Argentina. La breve experiencia en el extranjero influyó en su decisión de volver al país y continuar su actividad intelectual en Lima. En sus crónicas periodísticas y principalmente en *Lima la horrible*, el ensayista defiende el compromiso del escritor en el Perú. En su opinión, la cultura se mantiene relegada: "Sin valor de uso para el adoctrinamiento o lo sensual, la belleza creada por el talento artístico no tiene destino. Así es hoy todavía." (Salazar Bondy 1968: 61) En esta valoración de la realidad cultural en el Perú, Salazar Bondy critica el interés de la colonia en el arte ornamental con fines de culto: "El pasado está en todas partes, abrazando hogar y escuela, política y prensa, folklore y literatura, religión y mundanidad." (17) Por su parte, *Yo amo a mi mami* asume el debate de la vocación del escritor y la elección cultural en el Perú. La relación crítica de estos temas en la novela coincide con un período de afianzamiento del escritor en el mundo literario. En la novela de Bayly, la figura intelectual de Soledad evoca estos temas sin citar la fuente, "e incluso, en el límite, sin nombrarlo." (Genette 1989: 13) La metatextualidad en *Yo amo a mi mami* alude al antiguo debate cultural en el Perú y la propia postura del novelista se corresponde con la elección de Soledad: "Tenía que irse a Europa, estaba escrito, ella lo tenía todo perfectamente planeado." (Bayly 1999: 100)

La partida al extranjero fue poco frecuente entre los escritores peruanos antes del siglo XX. En los años cincuenta, Vargas Llosa, Bryce Echenique y Julio Ramón Ribeyro, entre otros escritores importantes, emigraron a Europa en busca de nuevos horizontes culturales. Su producción narrativa alcanzó grandes audiencias en los mercados internacionales. En esta misma época, Salazar Bondy y Arguedas destacaron por su labor literaria en el Perú. La elección de

permanecer en el país generó una polémica que despertó el interés de otras disciplinas científicas. Prueba de ello fue el *Primer encuentro de narradores peruanos* (1965), que reunió a José María Arguedas, Antonio Cornejo Polar, Oswaldo Reynoso, Ciro Alegría, Sebastián Salazar Bondy y Mario Vargas Llosa. *Yo amo a mi mami* alude a las obras de éxito de Vargas Llosa, Bryce Echenique, Arguedas y Salazar Bondy. La referencia de estos autores y sus obras corresponde a su notable producción literaria en el Perú o en el extranjero. El comentario crítico de la novela de Bayly está relacionado con el ensayo de Vargas Llosa: "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú" (en Salazar Bondy 2003), publicado inicialmente en la Revista Peruana de Cultura (junio, 1966). En el capítulo cinco, "¿Te puedo tocar un ratito el pelo?" (Bayly 1999: 92), *Yo amo a mi mami* alude a *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa en la comparación del internado militar con el internado de monjas alemanas en donde estudia Soledad (93); *Un mundo para Julius* de Bryce Echenique se relaciona con el viaje familiar a Europa de la familia de Jimmy, que sin embargo no puede ir porque "*todavía eres muy chico y te vas a aburrir en los museos.*" (98) En estos casos citados, los novelistas comparten una elección cultural común con el personaje de Soledad.

En su ensayo en homenaje a Salazar Bondy, "La vocación del escritor en Perú", Vargas Llosa recorre la vida del intelectual, hablando de sus estudios en el colegio alemán de Lima, su genio periodístico, teatral, político y su compromiso literario con el Perú:

Sebastián venció ese instinto de conservación que aparta a otros jóvenes de sus inclinaciones literarias cuando comprenden o presienten que aquí, escribir significa poco menos que la muerte civil, poco más que llevar la vida del paria. (en Salazar Bondy 2003: 18)

En 1956, Salazar Bondy escribió sobre la importancia del compromiso de los escritores en el Perú: "Un modo más de eliminación de sí mismo es el destierro de la propia comunidad, la huida real o imaginaria del propio origen. El problema es un problema de confianza, de fe."

(2003: 129) En *Yo amo a mi mami*, las reflexiones de Vargas Llosa y Salazar Bondy en torno de la vocación de escritor en el Perú se integran en la fascinación de Soledad por Europa: "Es otro mundo, decía con admiración." (Bayly 1999: 98)

La novela de Bayly, el ensayo de Vargas Llosa y las crónicas de Salazar Bondy consideran también el déficit de lectura en la población y el poco interés del Estado por la cultura. En *Yo amo a mi mami*, Soledad es la primera de su clase y lee muchos libros mientras que Jimmy intenta leer, pero no entiende nada, se da por vencido y prefiere jugar fútbol. (Bayly 1999: 95) Por su parte, Vargas Llosa comenta: "El escritor sin editores ni lectores, falto de un público que lo estimule y que lo exija, que lo obligue a ser riguroso y responsable, no tarda en preguntarse por la razón de ser de esta lastimosa situación." (en Salazar Bondy 2003: 32) En 1960, Salazar Bondy escribe "Nuestro déficit de lectura". En esta crónica periodística reconoce que en el "Perú se lee poco y no se leen obras de calidad, esa es la realidad." (2003: 77) Enseguida critica el elevado porcentaje de analfabetos, el acceso limitado a los libros, la competencia del cine, la radio o la televisión en perjuicio de la lectura y la inversión preferencial del Estado en el fútbol: "Al lado de la crisis que se incubaba en el espíritu mismo de las masas, alienadas por tantos sucedáneos del verdadero nacionalismo, los goles más o menos son una nada." (73) Vargas Llosa cuestiona a sus lectores: "¿Qué escritor que tome en serio su vocación se sentiría solidario de una clase que lo castiga, por querer escribir, con frustraciones, derrotas y el exilio?". (en Salazar Bondy 2003: 32) En *Yo amo a mi mami*, Jimmy reafirma la elección cultural de su hermana Soledad: "Se fue, se tenía que ir." (Bayly 1999: 100) La polémica del escritor en el Perú se extiende en la autocrítica de Bayly en su novela *Los amigos que perdí* (2000). Manuel, el protagonista, vive frustrado en Lima: "Yo mientras tanto seguía jugando a ser famoso en la televisión. Mi sueño era irme de Perú, dejar el circo de la televisión y dedicarme a

escribir." (338) La metatextualidad en *Yo amo a mi mami* recupera la polémica sobre la vocación literaria en el Perú que Vargas Llosa considera en su ensayo sobre Salazar Bondy.

3.6. La producción del espacio: Espacio social y espacio vivido

Aujourd'hui la littérature —la pensée— ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure : figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive.

Gérard Genette (*Figures I* 1966: 108)

La novela *Yo amo a mi mami* representa un espacio concreto, pero también la manera de vivir en ese espacio. La continuidad narrativa con una tradición literaria le da sentido de unidad a la novela y sirve como referencia al proceso de construcción de la identidad. Los diálogos y los desplazamientos en la novela informan sobre las prácticas cotidianas insertas en un espacio concreto: "No creemos que los espacios sean simples escenarios donde actúan las personas; sino más bien que las personas utilizan, modifican y son influidas por los espacios." (Kogan 2003: 111) La novela de Bayly desarrolla la historia de un niño de diez años de edad en proceso de maduración. Sus preferencias se corresponden con una visión de la realidad social desde la perspectiva de la clase alta peruana. Su discurso representa una experiencia individual que cuestiona y transforma, valora y distingue los espacios privados y públicos. Esta interpretación crítica de los espacios proyecta una imagen problemática de la realidad social y apunta a la fragmentación de la totalidad que los capítulos de la novela van refiriendo. La fragmentación remite al dominio de un poder centralizador. No obstante, el espacio producido refleja un espacio deseado e interrelacionado con un recorrido sincrónico del discurso social y otro diacrónico del discurso cultural. La producción del espacio parte de la casa de Los Cóndores y alcanza dos

puntos significativos: uno físico (dominado) en el final de la obra y otro simbólico (apropiado) cuatro años más tarde.

El análisis del espacio social y el espacio vivido en *Yo amo a mi mami* permite entender los códigos de producción del espacio en la ciudad de Lima. Jimmy pertenece a la clase dominante y circula libremente en el espacio social de los signos, las prohibiciones y las restricciones. En el espacio físico se desarrollan encuentros, transiciones y desplazamientos sociales, mientras que en el espacio vivido (mental) se recrean las posibilidades simbólicas. La dinámica del cuerpo en movimiento constituye una experiencia social y su desplazamiento una valoración de los lugares representados. El conocimiento del sujeto social configura el desconocimiento inicial del espacio y el reconocimiento final de una clase social. Según anota Liuba Kogan: "el contexto de riqueza...les permite transformar «espacios públicos» en «espacios privados». Por ejemplo, las calles donde se ubican sus residencias están cerradas por tranqueras y vigiladas por personal especializado." (2009: 111) Estas relaciones sociales en la estructura narrativa consideran la desigualdad social, las diferencias de clases, las distinciones económicas y la valorización del espacio. La sociedad dominada parte de una realidad presente y se proyecta a la posibilidad de una apropiación del espacio. En *Yo amo a mi mami*, el espacio social ocupa el tiempo histórico de los años setenta. Jimmy reproduce la diversidad humana y la forma en que se complementan, oponen o asemejan los diferentes personajes. Su casa de Los Cóndores simboliza un microcosmos de la ciudad y sirve de referencia para entender las estructuras del dominio en el orden social de Lima. Así pues, su casa es el punto de partida en la construcción del sentido social sobre el que la novela reflexiona.

La casa de la familia de Jimmy ocupa un terreno amplísimo y central, situándose de manera simbólica en el centro álgido de la escala social. Jimmy magnifica las formas de su casa

creando un espacio ideal para el bienestar corporal. Una vez delimitado su territorio, el uso del espacio conecta los sentimientos del niño con la percepción de la propiedad y la familia: "...los dos corríamos felices hasta el jardín grande, así le decía yo porque en la casa de mis papás había muchos jardines pero el jardín grande era el más grande de todos y el más lindo también...". (Bayly 1999: 17-18) Las comparaciones entre los diferentes espacios señalan las diferencias según las intenciones del protagonista. Por ejemplo, la empleada Manuela "*necesita poco para estar bien*:...apenas un cuarto con un colchón viejo, un baño con ducha sin cortina." (324) La ambivalencia y la contradicción en los espacios representados informa de la familiaridad, amistad o enemistad en las relaciones sociales. Según observa Lefebvre: "...el espacio como un medio de operaciones clasificatorias, como una nomenclatura, una taxonomía de las cosas a partir de operaciones independientes del contenido, es decir, de las cosas mismas." (2013: 332) En ese sentido, Jimmy compara y valora la casa de su amiga Annie Elliot: "Tienen una linda casita en La Rinconada...desde fuera se ve que es linda la casa, no tan grande como la nuestra pero bien bonita de todas maneras." (Bayly 1999: 56). La casa se convierte en un instrumento simbólico de distinción y dominación; con respecto a la familia Bonilla dice Jimmy: "Nuestra casa era más grande y más bonita que la suya, y él me respetaba por eso." (84) La familiaridad define la percepción de la casa de los abuelos: "...vivían en una casa linda en la calle Los Laureles de San Isidro, una casita de una planta, pintada de blanco, llena de flores, con un jardín chiquito." (128) La marginación racial se traduce en la descripción de las diferencias entre Jimmy y su amigo Pochi: "...vivía en un pequeño departamento en la Benavides. Era hijo único. Vivía, por supuesto, con sus padres...el departamento era bien chiquito, apenas dos cuartos, una salita-comedor y una cocina-diminuta." (186) En esta relación comparativa, las casas representan las diferencias y las distinciones sociales en la novela.

La ciudad de Lima engloba la totalidad de espacios públicos y privados representados en la novela. En estos espacios, el protagonista relaciona el conflicto social con su frustración personal. Jimmy encontrará semejanzas entre la ciudad y la naturaleza: "...Yo, voy echado en el asiento de atrás...mirando el techo gris y el cielo también gris de nuestra ciudad, por suerte en Los Cóndores hay sol todo el año, pero a medida que nos acercamos a Lima el cielo se torna plomizo y se envicia el aire." (Bayly 1999: 66) Las imágenes negativas de la naturaleza de la ciudad reafirman una postura crítica en la práctica social: "Lloviznaba, caía esa lluvia flaca y apática, indigna de llamarse lluvia, que apenas humedece Lima ciertas madrugadas de invierno." (134) Lefebvre atribuye este proceso a un modo de producción incapaz de dejar a un lado "el control global" en la imagen del "espacio enfermo". (2013: 69) La valoración del espacio social apela a un conocimiento previo del territorio: "Mi tío jugaba fulbito todas las tardes, todas, incluso domingos y feriados, en el Club Regatas, al final de la Costa Verde, frente al Pacífico, ese mar que parecía enfermo." (168)

Cuando el abuelo Leopoldo sufre un infarto y el niño llama a una ambulancia este piensa: "Cuento los minutos, la ambulancia no llega, *¿por qué diablos en el Perú todo tiene que ser tan lento?*". (139) La realidad social configurada en la novela apunta al caos de las relaciones sociales. Igualmente, una mañana en que Leo conduce a Jimmy al colegio "...se detuvo en un semáforo rojo de la avenida Javier Prado y, mientras aguardaba la luz verde, oyó que un energúmeno le tocaba bocina con insistencia...y le gritó *avanza, pues, zambo cojudo*." (1999: 301) Esta percepción crítica de la ciudad y de su funcionamiento apunta a la afirmación de Lefebvre de que "...la ciudad moderna no deriva de la sociedad capitalista (o neocapitalista), sino de una enfermedad de la sociedad." (2013: 154)

Los espacios públicos subyacen en los encuentros y desencuentros de las relaciones sociales de la novela. En ella, la comisaría, el cine, el aeropuerto y el estadio de fútbol identifican los espacios abiertos a la colectividad. Jimmy describe la condición de los cines de Lima y Chosica: "Sólo hay dos opciones, así que generalmente es fácil elegir: el cine Perú de Chosica o el cine Royal de Chaclacayo...En general fuimos muy felices en aquellos cines que apestaban a orina y estaban llenos de pulgas." (Bayly 1999: 116) La madre de Jimmy clasifica el distrito del Callao en donde se ubica el aeropuerto internacional de Lima: "Al día siguiente le ruego a mi mami que me lleve al aeropuerto Jorge Chávez a despedirme de Annie...*no sé mi amor, me da flojera y a tu papi no le gusta que yo vaya manejando solita por esos barrios de cholos.*" (64) La distinción de los espacios públicos sirve a la representación de las diferencias. Por ejemplo, la comisaría en el distrito de la clase media-alta sugiere la idea de un discurso neutral: "Vamos a la comisaría de Miraflores, una casona vieja en la calle Petit Thouars" (137), frente al comentario de la comisaría de Chaclacayo: "...una casita vieja, despintada, con una bandera peruana, una foto del general Martínez de la Guerra y dos patrulleros malogrados que habían sido cuadrados en la puerta como barrera de protección." (306) El estadio de Chosica representa la confrontación deportiva, el desborde popular y la degradación del espacio. Leo es un aficionado del fútbol y asiste con Jimmy a un partido en el estadio municipal: "...*ahorita están jugado Once Amigos de Chaclacayo versus All Boys de Chosica FC...*alcanzamos a observar que sobre los muros del estadio hay gente sentada viendo el partido...en esa cancha donde hay más tierra que pasto." (382) El partido de fútbol termina en una batalla campal entre jugadores y aficionados de los dos equipos.

En el conjunto de los espacios públicos representados en la novela destaca su condición insalubre, deteriorada e insegura. La representación impone una visión de la realidad social y del

espacio en relación con el poder: "Lo 'exclusivo' forma parte del modo de vivir y entender la vida...los lugares donde se sienten a disgusto son aquellos 'donde hay mucha gente', 'donde hay mucha pelotera'...La suciedad y la pobreza son espacios que producen desasosiego." (Kogan 112-13) En el orden social de las contradicciones y desigualdades, las élites evitan los espacios de consumo masivo que las masas populares adaptan a sus limitaciones: "aceptan lo cuantitativo y lo homogéneo, sin duda porque necesitan sobrevivir antes que vivir." (Lefebvre 2013: 412) En la dialéctica de la novela, la producción del espacio está asociada a la interacción de todos los espacios representados, pero siempre desde la perspectiva de la clase dominante.

El conocimiento de las distancias entre los trayectos, los nombres de los distritos o el clima de la ciudad aportan precisiones sobre una experiencia previa en el espacio. Por ejemplo, la información del trayecto entre Chaclacayo y Miraflores, las precisiones del tráfico vehicular y el estado de las rutas son indicios de un conocimiento de la geografía en la percepción del espacio social:

Todas las mañanas, muy temprano, a las seis y media, me llevaba al colegio. El camino era largo, cuarenta kilómetros de carretera maltrecha, casi una hora de viaje entre huecos y camiones. Me recogía en las tardes, a las tres en punto, hora en que sonaba la campana del Markham y salíamos presurosos los alumnos del colegio, y me llevaba de regreso al cerro de Los Cóndores. (Bayly 1999: 299)

El puesto de periódicos de Albino está ubicado en la carretera Central cerca del distrito de Chosica. El conocimiento de la zona se observa en los detalles de la naturaleza: "El quiosco estaba a unos pasos del río, entre la carretera y el río Rímac, río seco durante los meses de invierno pero caudaloso, cargado, color chocolate durante el verano." (254) Por su parte, y de manera comparativa, *Lima la horrible* produce un inventario de los distritos de Lima, su evolución y distribución según las clases sociales. Su objetivo es representar la ciudad como

producto social de la dominación: "Toda esta referencia a la estructura de la ciudad no tiene aquí propósitos meramente informativos." (Salazar Bondy 1968: 49) Salazar Bondy reflexiona sobre la ilusión de transparencia que oculta una ideología. En este sentido cuestiona el progreso económico y la propiedad de la tierra. En *Yo amo a mi mami*, Jimmy reproduce el valor de uso y consumo del espacio: "Albino escogió ese lugar para levantar su quiosco teniendo en cuenta que a diez metros estaba el paradero de todas las líneas de omnibuses que, ida y vuelta, cubrían la ruta Lima-Vitarte-Ñaña-Chaclacayo-Los Angeles-Pedregal-Chosica." (Bayly 1999: 254) En estas descripciones, la veracidad del espacio comporta un conocimiento exacto del orden social y de sus criterios de operación. En *Lima la horrible*, la percepción del espacio implica una constante referencia crítica a la realidad social: "...el oasis limeño no es como sería normal suponerlo, un esguince verdeante en el yermo." (Salazar Bondy 1968: 80)

La Iglesia, la familia, la escuela y el Estado son instituciones tradicionales en la estructura social del país. La Iglesia católica en el Perú fue la segunda fuerza política durante la colonia y todavía en el siglo XX cuenta con el apoyo de la clase alta. Jimmy no enjuicia a la Iglesia ni sus prácticas sino la religiosidad contradictoria de su familia. Su padre asiste a misa por insistencia de su madre: "*Dios está en todo, todito mi amor, Dios está en Disney y también en las barriadas de los pobres cholitos que no están bautizados, Dios está en el Club Nacional, donde esta noche nos toca ir a comer con tu papi...*". (Bayly 1999: 33) Jimmy también cuestiona la religiosidad de su madre: "...llamé a mi bruja a Surquillo y me echó las cartas ahí mismito por teléfono y me dijo que se salva de todas maneras y yo ¿y le crees a la bruja? y ella ay, mi amor en el mundo solo hay dos personas infalibles, Su Santidad el Papa y mi bruja Marle de Surquillo." (142) Jimmy va a la misa dominical por imposición de su madre: "Fuimos a misa de ocho y yo no dudé en ir a confesarme con el padre Juvenal, que me esperaba sentadito tras la

rejilla en su confesionario de madera oscura." (Bayly 1999: 22) Por su parte, Salazar Bondy critica la conducta religiosa contradictoria del limeño: "La celestial voluntad, y por ende, la religiosidad son así asistidas por la superstición, que algunos ponderan como harto castiza." (1968: 56) El intelectual distingue los métodos utilizados por la iglesia para preservar su jerarquía: la arquitectura de los templos, adornos e imágenes, el control de la enseñanza y sus relaciones con los grupos de poder. En *Yo amo a mi mami*, el protagonista plantea una resistencia simbólica a la autoridad de la iglesia. La subversión aparentemente ingenua apunta a la representación religiosa tradicional: "Mi mami y mi papi se rehúsan a asistir a misa en esta capillita, pues les irrita sobremanera que las monjitas se den sus aires vanguardistas y canten con batería y todo...no tocaban tan mal y le daban como más ritmo y alegría a la misa aburridísima." (366-67) Por su parte, *Lima la horrible* presenta la contradicción del usufructo de la clase alta con el apoyo de la Iglesia: "En síntesis, ése es el secreto de la ambivalencia de la ciudad." (Salazar Bondy 1968: 63) La postura anticlerical del ensayo de Salazar Bondy se extiende de manera clara en la novela de Bayly. La iglesia y el culto aparecen representados como instrumentos de dominio en las relaciones sociales.

La narración de *Yo amo a mi mami* deja ver el trasfondo social en el que los militares gobiernan el país y se acercan estratégicamente a las Grandes Familias de Lima con las que colaboran. Hasta finales del final del siglo XX, el terrorismo defenderá en el Perú sus ideales a través de la lucha armada: "...mi papi, que está viendo el noticiero con su cigarrito y su whisky, *este país lo que necesita es un Pinochet para que comience a caminar derecho*, dice preocupado por las imágenes violentas que pasa la tele...". (Bayly 1999: 53) La inestabilidad social beneficiará a pequeños grupos económicos. El descontrol se manifestará en la ilegalidad

con la que opera la ciudadanía. En *Lima la horrible*, Salazar Bondy atribuye la ganancia ilícita a la "viveza criolla":

Es el comerciante o proveedor que sisea en el peso, el funcionario que vende el derecho, el abogado que se entiende con la parte contraria,...el automovilista que comete la infracción por simple gusto,...el ladrón o ladronzuelo que escamotea la prenda ajena a vista y paciencia (o con la complicidad) del policía, todo el que obtiene, en resumidas cuentas, lo que no le pertenece o le está vedado por vía lícita pero ingeniosa debido a lo cual el hecho es meritorio. (Salazar Bondy 1968: 28)

En *Yo amo a mi mami*, el descontrol del gobierno militar forma parte de un objetivo económico. Esto se puede observar en las palabras del padre de Jimmy: "*Les dimos un adelanto a cuenta del golpe, medio millón de dólares,...se compraron casas en Chacarilla toditos y no nos contestaron más el teléfono... porque robar, en fin, se puede robar con dignidad, pero estos milicos son unas lagartijas.*" (Bayly 1999: 310) La novela profundiza en la inestabilidad económica y el aumento de las protestas sociales. El padre de Jimmy se enfrentará con un grupo de huelguistas en el camino a su centro de trabajo: "En Vitarte habían bloqueado la carretera con llantas, piedras, clavos, botellas rotas y pequeñas fogatas...él iba siempre armado, incluso a misa llevaba pistola...él no se iba a dejar cazar mansamente." (266) La representación del espacio pone énfasis en la corrupción que opera en todos los niveles sociales. En un puesto de control del aeropuerto, la mamá de Jimmy coimea a un policía: "...sin brevete no puede pasar señora, y la tengo que llevar a la comisaría,...mi mami abre su billetera y saca dos billetes flamantes de cincuenta soles y se los entrega al policía, que discretamente los esconde en sus bolsillos en los que ¿qué más esconderá?". (72) La referencia de la problemática social relaciona el comercio ilegal con la ineficacia del Estado en beneficio de pequeños grupos: "...en la farmacia Roosevelt de la calle Dasso, donde, atrás, entre los medicamentos, el dueño, un chinito, vendía toda clase de contrabando, por lo que su próspero establecimiento era conocido como *la farmacia rusa.*"

(199) La novela expresa cómo el espacio social reproduce una experiencia particular e histórica: "Gustavo estaba orgulloso de vivir en Chacarilla y así me lo dijo en el taxi, *la gente con plata ahora se está mudando por acá*, eso me dijo enseñándome las casas con vigilantes, cercos eléctricos y carros con lunas polarizadas." (178) Las referencias del espacio social se multiplican en la imagen del poder del Estado y la inseguridad ciudadana: "...a lo mejor nos íbamos a vivir a México porque la situación en el Perú estaba poniéndose demasiado peligrosa...*dice mi papá que aquí ya no se puede vivir...*". (19) Según Salazar Bondy, el descontrol social favorece "...venga de donde viniere...la maniobra...la elocuencia...siempre triunfante." (Salazar Bondy 1968: 28) En el siguiente pasaje, la novela de Bayly introduce la contradicción del orden social a través de la actitud que adopta el tío Allan: "...había atropellado a un borrachín y lo había matado y la familia del finado le había metido juicio para sacarle plata, pero él que era bueno como el pan, le dio un dinerito a la viuda, le habló bonito y la dejó tranquila." (Bayly 1999: 21) Finalmente, la definición de la "viveza criolla" de Salazar Bondy es la que registra también *Yo amo a mi mami*, el desprecio de las normas sociales. El padre de Jimmy negocia el pago de sus multas por exceso de velocidad. El niño explica a su chofer el acuerdo económico con el comisario de Chaclacayo. Leo le responde: "...*así es nuestro Perú, mi estimado, la única ley que se cumple acá es la aceitada*, y yo ingenuo, ¿*la aceitada?* y Leo sin rencores, *cuando a uno le aceitan la mano con un dinerito por lo bajo, pues, mi estimado.*" (307) En esta representación de las prácticas sociales, el descontrol y la inoperatividad del Estado favorece las desigualdades. Así, *Yo amo a mi mami* caracteriza el poder del Estado asociado con la clase alta y los beneficios económicos que genera el centralismo administrativo.

Por otra parte, el espacio social en *Yo amo a mi mami* valora el consumo de los productos culturales norteamericanos. Jimmy disfruta de la música en inglés: "...bailo a veces solito en mi

cuarto con la puerta cerrada cuando pasan en la radio las canciones de los Bee Gees o de Donna Summer, que me fascinan." (37) Los medios de comunicación ejercen influencia sobre las preferencias extranjerizantes de consumo que Jimmy tiene: "...no sólo Hawaii 5-0, también La Familia Ingalls, El Hombre Nuclear, Bonanza, El Gran Chaparral y Los Angeles de Charlie, serie que jamás nos perdíamos." (81) El espacio representado se convierte en un instrumento de consumo y de diferenciación social y está ligado a un orden codificado en el espacio: "En los recreos me sentaba en una banca...y luego miraba a los gringos jugar rugby o béisbol y a los peruanos, trompo, canicas y fulbito." (176) Del mismo modo, la valoración del producto extranjero se relaciona con la alienación cultural: "Cristóbal era su ídolo...le traía de Miami politos Lacoste que estaban de moda, zapatillas Adidas, indispensables para salir decentemente, y todos los discos de Michael Jackson." (179) Estas distinciones presentan un modo de producción de las relaciones sociales sobre la base del consumo masivo: "...Estaba muy de moda la película Grease con John Travolta y Olivia Newton-John, pareja de bailarines que había revolucionado Lima o por lo menos la Lima en inglés y envidiosa de Miami en la que yo vivía." (181) Las preferencias de Jimmy se relacionan a la aparente inexistencia de una herencia cultural valiosa: "A central question in Bayly is whether his narrative can be critical or even subversive at the same time as being complicit with the American mass media market." (Ruz 2005: 55) En todo caso, la representación cultural dominante controla las prácticas sociales. Ruz atribuye esta disposición de la novela de Bayly a una estrategia narrativa que le permite abordar el conflicto social en un producto que tiene un formato de consumo de masas: "on the very edge of complicity and critique, without becoming one or the other." (57)

En la totalidad de espacios representados, *Yo amo a mi mami* destaca los componentes del espacio social que marcan las distinciones entre las clases y los privilegios de la clase alta. La

novela da detalles sobre los lugares públicos, lo que imprime veracidad al relato, pero también subvierte discursos tradicionales y promueve la valoración del consumo de los productos culturales norteamericanos: "yet it is a language and style that Bayly also experiments with and questions, and this adds to the elements of socio-political critique centered on Lima and Miami." (57)

La representación del espacio vivido en la novela *Yo amo a mi mami* cohesiona las diferentes representaciones simbólicas y representa un discurso dominante que valoriza una identidad específica en el contexto del territorio. El espacio vivido se relaciona con el significado simbólico de los recorridos sincrónico y diacrónico. El trayecto sincrónico se inicia en la casa de Los Cóndores y finaliza en el epílogo de la novela. El discurso final de Jimmy en el epílogo de la novela coincide con el cuestionamiento de los discursos sobre la realidad social. El análisis del recorrido actualiza los códigos y la producción del espacio. La interpretación global de la novela revela una continuidad histórica en su apreciación de la realidad social. El primer punto de llegada produce un enfoque de las representaciones dominantes y genera un nuevo desplazamiento. Este trayecto complementario orienta el recorrido anterior y repetitivo del "espacio instrumental" (Lefebvre 2013: 285) hacia otro ideal y apropiado del "espacio diferencial" (110) cuatro años más tarde. El relato diacrónico se termina en el espacio admirado de la casita del árbol. El sentido de la apropiación del espacio simbólico confirma un conocimiento previo del espacio dispuesto a la producción de un nuevo espacio. La relación sincrónica y diacrónica representa la totalidad de los espacios en la novela: "...cada espacio y cada intervalo espacial se antoja vector de condiciones y portador de normas y valores." (Lefebvre 2013: 388) De esta manera, el análisis de la producción del espacio conecta tres núcleos significativos en la narración: la casa de Los Cóndores (el espacio producido, de la

dominación), el epílogo de la novela (el espacio reproducido, de la historia y la tradición) y la apropiación de la casita del árbol (el espacio simbólico de la imaginación).

La casa de Los Cóndores simboliza el espacio subordinado a las normas de un poder centralizador y el punto de partida del discurso narrativo. La diversidad cultural representada en este espacio incorpora las diferencias sociales y las distinciones económicas. Desde el primer capítulo, la casa de Jimmy se define en el código común de la ciudad de Lima y en las preferencias del protagonista de la clase alta. La convivencia conflictiva en este espacio privado vincula el antagonismo histórico y social con los rasgos físicos de la madre y la sirvienta. La mama Eva personifica a la mujer inmigrante andina, maltratada desde niña; y también a la sirvienta cariñosa, acostumbrada a cantarle al niño en su dormitorio. La madre de Jimmy simboliza el dominio y el poder. El relato de las relaciones humanas considera la contradicción, la ambivalencia, la ambigüedad y la resistencia simbólica a través del discurso del protagonista. En la búsqueda de posibilidades alternas de la realidad social, Jimmy intentará equilibrar el orden establecido. El fracaso en las mediaciones y la frustración del protagonista se manifiesta en la crítica a sus padres como símbolos del poder:

Yo nunca había invitado a nadie del colegio a mi casa, no me atrevía, me daba vergüenza, no por la casa, que era linda y grandísima, sino por mis papás que eran bastante extraños o al menos así me parecía a mí... Mi mami no me daba tanta vergüenza, sólo me molestaba que fuese tan exagerada con la religión... mi papi sí me parecía abiertamente impresentable, pues era capaz de decir y hacer las peores barbaridades, como por ejemplo humillarme, muerto de la risa, delante de sus amigos... (Bayly, 1999: 186)

En el capítulo 18, "Mi mamá me vendió por amor" (321), Jimmy asume una nueva mediación en favor de Manuela. La sirvienta de origen andino trabaja desde muy temprano en la cocina y termina tarde y agotada. "Manu" es analfabeta y se divierte contando historias de terror,

muertos, aparecidos y fantasmas a Jimmy. Su muerte repentina dejará sin efecto la mediación en favor de un trabajo menos exigente y una vida más llevadera. Los padres de Jimmy deciden llevarlo a Disney para que olvide a Manuela. El deseo inicial de Jimmy de viajar a Disney se transforma en desaliento. Desde el avión que despegue con destino a Miami, Jimmy observa "los arenales, las casuchas y el mar amenazador" (401) de Lima. El protagonista cuestiona la realidad del presente narrativo en la imagen del espacio social. La novela introduce una vez más la contradicción. El espacio reproduce el disfrute y la tragedia en la escena del avión. El niño se niega a regresar a la escuela y exige una explicación de Dios; pero también sabe que depende de su familia. El papá toma champagne, su hermana Soledad revisa una lista de compras y la madre habla del fascinante mundo de Disney. Jimmy sabe que se va a morir algún día. En este escenario, el epílogo de la novela completa el recorrido sincrónico y legitima la producción del espacio como instrumento del poder.

El recorrido diacrónico en *Yo amo a mi mami* complementa el desplazamiento sincrónico como una nueva capa discursiva en la interpretación de la obra. El discurso del recorrido sincrónico se transforma en uno nuevo, sin eliminar el anterior, dominado por las preferencias y las valoraciones de la clase alta. En el capítulo cinco, "¿Te puedo tocar un ratito el pelo?" (92), el discurso de la novela conecta la admiración de Jimmy por Soledad con el mundo mágico de la casita del árbol. La apropiación del espacio simbólico se convierte en un proyecto futuro. En la interpretación de lo abstracto y lo concreto en el relato, la figura de Soledad fusiona el simbolismo del cuerpo con los sentidos y las relaciones sociales en el espacio con una identidad en construcción. Según los conceptos de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950), la identidad oculta en el simbolismo de Soledad puede ser interpretada como un sentimiento de soledad y desacuerdo con lo existente: "[El mexicano y la mexicanidad] se definen como ruptura

y negación. Y, asimismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio. En suma, como viva conciencia de la soledad, histórica y personal." (36) En su dialéctica de la soledad, Paz profundiza en el dualismo de la sociedad ideal y real, bella y fea, de pobres y ricos, de la imaginación y el pensamiento:

Los nuevos poderes abolen la soledad por decreto... El niño se enfrenta a una realidad irreductible a su ser y a cuyos estímulos no responde al principio sino con llanto o silencio. Roto el cordón que lo unía a la vida, trata de recrearlo por medio de la afectividad y el juego. Inicia así un diálogo que no terminará sino hasta que recite el monólogo de su muerte...El niño, por virtud de la magia, crea un mundo a su imagen y resuelve así su soledad. (85)

En *Yo amo a mi mami*, Soledad es el modelo admirado por Jimmy. La hermana intelectual de "pelo principesco, largo, lleno de luz", rubio como el de una princesa, "vestidos preciosos y zapatos como para ir a fiestas" (Bayly 1999: 94), sabe muchas cosas y lee libros de novelas, suspenso y aventuras. En cambio Jimmy es el niño de cabello "chuto marrón, horrible" vestido con jeans desteñidos y polos viejos, no lee nada y sueña con ser futbolista. En la representación simbólica, Soledad diversifica los sentidos y activa la imaginación de Jimmy: "Yo olía su pelo y era muy feliz." (Bayly 1999: 97) El personaje de Soledad produce un discurso de la dominación del espacio y un discurso de la imaginación en el espacio. La casita del árbol representa el espacio imaginado, el edén imposible en la mente del protagonista. El padre de Jimmy simboliza el poder y la dominación en la casa de Los Cóndores: "*si vas al internado, te hago tu casita del árbol...*no lo dudó y parece que nunca se arrepintió." (93) Soledad, como Jimmy, dependen de una instancia superior en el espacio dominado. La realidad paralela del imaginario permite la producción del espacio alternativo en la casita del árbol. En la visión de Jimmy: "...entendí que mi hermana había nacido para estar sola allá arriba, más cerca de las nubes." (92) En la acumulación de imágenes positivas del espacio, el protagonista reafirma un

objetivo de apropiación del espacio ideal. Soledad visita Europa con sus padres y descubre otro mundo. Una vez terminada la escuela en Lima viajará a Hamburgo para estudiar literatura:

Apenas tenía dieciséis años...se había llevado todos sus pequeños secretos: sus fotos, sus libros, sus cuadernos en los que, yo sé, escribía poemas y pensamientos. Sólo estaban el colchón, la mecedora y la lamparita a gas. Me tumbé en el colchón...Cerré los ojos, pensé en mi hermana la princesa, me imaginé acariciando una vez más su pelo. (100).

En la perspectiva de la producción del espacio, el viaje de Soledad a Europa cumple la doble función de "ruptura con un mundo y tentativa por crear otro." (Paz 1998: 86) Jimmy se apropia de la casita del árbol y produce un nuevo discurso de la imaginación en el espacio: "Cerré los ojos, pensé en mi hermana la princesa...acariciando una vez más su pelo." (Bayly 1999: 100) En este espacio apropiado, la imaginación y los símbolos codificados se superponen al dominio económico, la estructura social del poder y el centralismo de la capital. En la perspectiva de la representación de la ciudad de Lima, la apropiación del espacio en la novela proyecta la idea del poder material pero también la posibilidad de una resistencia simbólica, una identidad en construcción que da significado al territorio y un nuevo discurso crítico de los discursos previos de la peruanidad. En cuanto al ámbito armónico y deseado de un orden que estaba en la imaginación del inca Garcilaso de la Vega, el análisis (la lectura de segundo grado) actualiza el primer palimpsesto de la fundación crítica de la literatura peruana y prolonga su legado en las obras de Sebastián Salazar Bondy y Jaime Bayly.

CONCLUSIONES

La novela *Yo amo a mi mami* de Jaime Bayly presenta una serie de registros representativos que cuestionan la organización social del Perú a través de un estudio de las relaciones sociales en la ciudad de Lima. Como elaboración discursiva, la producción del espacio implica la percepción de un sujeto social en el presente, pero también contiene una propuesta de futuro. Como escenario de las relaciones humanas, la representación crítica implica una apropiación simbólica del espacio de la ciudad de Lima.

En la reinterpretación de la historia peruana, los discursos literarios proyectan una visión crítica tanto en cuanto a la representación de la historia como en cuanto a la configuración de la identidad nacional. Nuestro estudio ha hecho un repaso de lo que esta visión crítica implica a través del estudio de la intertextualidad y de la producción del espacio en *Yo amo a mi mami* de Bayly, leyendo como transfondo el ensayo *Lima la Horrible* de Salazar Bondy.

En *Yo amo a mi mami*, el espacio físico y humano de la ciudad configuran un ambiente accidentado, desordenado, desigual y dominado. Este espacio es un legado de la colonia y de la organización centralista. La convivencia conflictiva y las relaciones de dominación se han representado en la literatura de manera crítica, pero la producción literaria en el Perú está también centralizada y modulada según la visión de los autores instalados en la capital. La historiografía del Perú desde la época colonial apunta a cómo Lima es el Perú y cómo este depende de las grandes familias de Lima. La capital es además el centro industrial, económico y destino migratorio desde las zonas rurales. La ciudad novelesca es un reflejo de la diversidad en las relaciones sociales de la ciudad, pero con el producto agregado de la experiencia del autor, generalmente limeño.

Yo amo a mi mami deja entrever las formas urbanas de los arenales, las barriadas y las casuchas descritas en *Lima la horrible*, considerando la posibilidad/imposibilidad de un desarrollo armónico de las relaciones sociales en estos espacios. Sobre esta base de relaciones sociales y creación de significados, la novela de Bayly adapta la historia literaria peruana y la imagen de la ciudad de Lima. En síntesis: "El tradicional antagonismo entre las visiones indigenistas y urbanas nos revela el trasfondo de la historia social de un país que, a mediados del siglo XX, se aglutina en el espacio urbano limeño como escenario del Perú integral." (Valero 2003: 12)

La novela de Bayly expone a un número de sujetos sociales en función de los referentes históricos de la segunda mitad del siglo XX. En este período de la historia, la ciudad de Lima acumula una compleja problemática económica, social y cultural que singulariza los rasgos críticos en la novela. La inmigración, el terrorismo y la dictadura militar, entre otros materiales recuperados de la historia, operan sobre la visión del mundo del protagonista. Los conflictos, las contradicciones y las desigualdades sociales evocados en la novela recuperan el pasado y actualizan un presente social. *Yo amo a mi mami* se construye como canal de comunicación de un tiempo y espacio determinado en contraste con el ensayo *Lima la horrible*. Sebastián Salazar Bondy había concluido que el pasado arcádico colonial decide y define a la sociedad peruana. El intelectual hurgó en la historia y su ensayo contiene influencias de autores y textos clásicos de la historia sociocultural peruana. En el análisis comparativo que hemos realizado el ensayo *Lima la horrible* se perfila como hipotexto de *Yo amo a mi mami*. El palimpsesto del ensayo en la novela implica dos movimientos importantes. El primero, del ensayo hacia la novela, a través del cual la obra de Salazar Bondy da cuenta de lo que es Lima en el siglo XX. El segundo movimiento corresponde a la lectura en segundo grado de la novela. En este caso, se trata de una articulación

del ensayo para la producción de un espacio social transformado en *Yo amo a mi mami*. La lectura palimpsestuosa confirma la apropiación del ensayo y su reelaboración en la novela. Las relaciones transtextuales de las obras de estudio activan una arquitectura que lleva a la segunda cuestión de partida.

Finalmente *Yo amo a mi mami* integra sus estrategias narrativas configurando un nuevo espacio social, a partir de una apropiación simbólica del ensayo y de la literatura que había abordado anteriormente la representación del espacio de la ciudad de Lima. La escritura anterior aparece asociada a un hipotexto de la realidad social e histórica y a un hipertexto derivado de la producción del espacio vivido. En la imagen del palimpsesto del ensayo y en la de la representación crítica de la ciudad de Lima en la novela, podemos ver un discurso que se recupera en otro que lo reelabora. Bayly utiliza el ensayo de Salazar Bondy porque su interés es criticar la organización sociopolítica del Perú a través de la representación de la ciudad de Lima. En última instancia, *Lima la horrible* y *Yo amo a mi mami* encuentran un punto de contacto importante en la memoria literaria que proyecta un porvenir en el campo sociocultural. En este sentido, la peruanidad o limeñidad es, a nuestro entender, una experiencia vivida, una noción de identidad histórica y una propuesta de equilibrio social en el Perú.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Carlos (2015) *La ciudad y los perros: biografía de una novela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

AGUIRRE, Carlos, and Walker, Charles F., editors. (2017) *The Lima Reader: History, culture, politics*. Durham and London: Duke University Press.

ALFARO, Salvador (2002) "El fragmentado mundo de la cultura y la percepción estética: un acercamiento al discurso de Pierre Bourdieu". *Revista Realidad* 8: Pp. 447-458. Disponible en: <https://doi.org/10.5377/realidad.v0i88.4645> [Revisado 20 marzo 2020]

ANGENOT, Marc (1983) "L' « intertextualité » : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel". *Revue des sciences humaines*, Tome LX. N. 189, 1983, pp. 121-135.

ARGUEDAS, José María (1985 [1958]) *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

BACHELARD, Gaston (2010 [1957]) *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. Segunda edición. Colección Breviarios. Traducción de Ernestina de Champourcin. Título original *La poétique de l'espace*. Primera edición en francés 1957.

BAJTÍN, Mijaíl (1989 [1975]) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. Trabajos de investigación. Director: Darío Villanueva. Traducción: Helena Kriukova y Vicente Cazcarra.

----- (2005 [1979]) *Problemas de la Poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Tatiana Bubnova del original *Problemy poetiki Dovstoievskogo*.

BAYLY, Jaime (1999) *Yo amo a mi mami*. Barcelona: Editorial Anagrama.

----- (2000) *Los amigos que perdí*. Lima: Santillana S.A. (Alfaguara)

----- (2000) "No se lo digan a nadie: La historia secreta de mis libros". Chile: Caras. Santiago. N. 328. P.42. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-254804.html> [Revisado el 20 marzo de 2020]

----- (2018) *Yo amo a mi mami*. Lima: Penguin Random House grupo editorial s.a.

BOURDIEU, Pierre (1996 [1984]) *Distinction. A social critique of judgement of taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Translated by Richard Nice. Título original: *La distinction : Critique sociale du jugement* (1979)

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (1987 [1970]) *Un mundo para Julius*. Barcelona: Plaza & Janes.

BURNEO, Reinhard Augustín (2017) *El damero de Pizarro: El trazo y la forja de Lima*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

CALLE BERROCAL, Karen Johana (2016) *La crisis del imaginario sobre la ciudad y la construcción del sujeto crítico en Lima la horrible de Sebastián Salazar Bondy*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ESCUADERO MARTÍNEZ, Carmen (1994) *Didáctica de la literatura*. Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2004) *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza editorial. Biblioteca de consulta.

FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor. (1998) "Aproximaciones literarias a la urbe peruana: Leyendo a Lima, entre Ricardo Palma y Jaime Bayly". Discurso en el SCMLA (Modern Language Association) en New Orleans, Lousiana.

FIRBAS, Paul (2003) "Lima la horrible de Sebastián Salazar Bondy". Concepción: Universidad de Concepción. En Atenea, II Sem., pp. 237-240

FLORES GALINDO, Alberto (1984) "Marxismo y religión: Para situar a Mariátegui" En Revista mensual de sociedad y cultura. 30 días. Año 1, n° 5, pp. 24-25. Disponible en: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/166340> [Revisado 10 mayo 2020]

----- (2019) "Marxismo y religión. Para situar a Mariátegui". Disponible en: <https://revistaheterodoxia.com/2019/06/14/marxismo-y-religion-para-situar-a-mariategui/> [Revisado 20 de marzo 2020]

FOCAULT, Michel (1966) *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.

GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, Carlos (1990) *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana editores.

GARCÍA ZANABRIA, José (2019) *Resultados de la pobreza monetaria*. Lima: Instituto Nacional de Estadística e Informática.

GENETTE, Gérard (1989 [1982]) *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. Colección serie y teoría. Traducido del francés: Celia Fernández Prieto. Título original francés: *Palimpsestes: La littérature au second degré*.

----- (1966) *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil.

-----, Jauss, Hans Robert, Schaeffer, Jean Marie, Scholes, Robert, Stempel, Wolf Dieter, Viëtor, Karl. (1986) *Théorie des genres*. Saint-Amand: Éditions du Seuil.

GNUTZMANN, Rita (2009) "Una retrospectiva sobre medio siglo de narrativa peruana". América sin nombre. N. 13-14, Dic. 2009. Publicaciones Universidad de Alicante. Pp. 192-202. Disponible en [10.14198/AMESN2009.13-14.23](https://doi.org/10.14198/AMESN2009.13-14.23) [Revisado 20 marzo 2020]

GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1976) *Páginas Libres / Horas de Lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

GULLÓN, Ricardo (1980) *Espacio y novela*. Barcelona: Antony Bosch (ed.).

HIGGINS, James (2002) *The literary representation of Peru*. Lewiston, Queenstone, Lampeter. USA: The Edwin Mellen Press.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA DE PERÚ.

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib0015/cap-31.htm

[Revisado el 10 de marzo de 2020]

<http://m.inei.gob.pe/prensa/noticias/lima-alberga-9-millones-320-mil-habitantes-al-2018-10521/>

[Revisado el 10 de marzo de 2020]

----- (2020)

<https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/boletines/estimacion-de-la-vulnerabilidad-economica-a-la-pobreza-monetaria.pdf> [Revisado el 20 de diciembre de 2020]

JENY, Laurent (1976) "La stratégie de la forme", France: revue Poétique, N. 27.

KOGAN, Liuba (2009) *Regias y conservadores: Mujeres y hombres de clase alta en Lima de los noventa*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú.

KOHUT, Karl, Morales Saravia, José y Rose, Sonia, (eds.) (1998) *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Madrid: Iberoamericana. [Actas del simposio internacional "Literatura peruana hoy. Crisis y creación" del 19 al 22 de enero 1994] Frankfurt am Main.

KRISTEVA, Julia (1969) *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil

----- (1986) *The Kristeva reader*. Toril Moi editor. New York: Columbia University press.

LEFEBVRE, Henri (1974) *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos.

----- (2013 [1974]) *La producción del espacio*. Madrid: Gobierno de España. Edición Capitán Swing Libros. Colección Entrelíneas. Madrid. Traducción del original en francés: *La production de l'espace*, Emilio Martínez Gutiérrez.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie, et Miguët-Ollagnier, Marie (1988) *L'Intertextualité*. Paris: Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté.

MANRIQUE SABOGAL, Winston.

https://elpais.com/diario/1999/03/25/cultura/922316408_850215.html

[Revisado el 10 de marzo 2020]

MARIÁTEGUI, José Carlos (2007 [1928]) *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, Colección clásica N. 69.

MATOS MAR, José (1986 [1984]) *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP ediciones. Tercera edición.

MAZZEO DE VIVÓ, Cristina (2011) *Las relaciones de poder en el Perú. Estado, regiones e identidades locales s.XVIII-XIX*. Lima: Fondo editorial Pontificia Universidad Católica de Perú.

MILLONES, Luis (2001) *Perú el legado de la historia*. Luis Millones-José Villa (eds.) Sevilla: Colección América.

MITTERAND, Henri (1980) *Le discours du roman*. Paris: Presses Universitaires de France.

MOLINER, María (2008) *Diccionario del uso del español*. 3a. Edición. Edición DVD. Editorial Gredos.

MONTAIGNE, Michel (2003 [1580]) *Ensayos* [de Montaigne] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/fefb17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_160.html#I_63 [Revisado 10 marzo 2020]

ORTEGA, Julio (1988) *Crítica de la identidad: La pregunta por el Perú en su literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme.

PAZ, Octavio (1998 [1950]) *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

----- (2005 [1956]) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica. Colección lengua y estudios literarios. Decimoquinta impresión.

PEASE, Franklin G.Y. (1993) *Perú, hombre e historia. La República III*. Vol. III. Lima: Edubanco.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es> [Consultado en 2020].

RICARDOU, Jean (1978) *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Éditions du Seuil. <https://books.google.ca/books?id=SJ8HAQAIAAJ&dq=editions:hTUEzJEjd5cC> [Revisado 20 Mayo 2020]

RIFFATERRE, Michael (1983 [1979]) *Sémiotique de la poésie*. Paris: Éditions du Seuil, collection Poétique. Traduit de l'anglais *Semiotics of poetry* par Jean Jacques Thomas.

ROMERO, José Luis (1976) *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI editores. Segunda edición. Argentina editores s.a. en coedición con Siglo XXI editores s.a.

RUZ, Robert (2005) *Contemporary Peruvian narrative and popular culture*. Woodbridge: Colección Tamesis.

SALAZAR BONDY, Sebastián (1968 [1964]) *Lima la horrible*. México: Ediciones Era s.a. Tercera edición.

----- (2003) *Escritos políticos y morales: Perú 1954-1965*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos UNMSM.

SAMOYAUULT, Tiphaine (2013) *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin.

SÁNCHEZ AGUILAR, Aníbal (2012) "Perfil migratorio del Perú 2012". Organización Internacional para las migraciones OIM . Lima: Editorial Súper Gráfica E.I.R.L.

SÁNCHEZ, Luis Alberto (1987) *Manuel González Prada*. Lima: Editorial Monterrico. Colección Visión Peruana. N. 32.

SMITH, Neil (2020 [1984]) *Desarrollo desigual. Naturaleza, capital y la producción del espacio*. Madrid: Editorial Traficantes de sueños. Traducción del original *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space*, León Felipe Téllez Contreras.

SNAUWAERT, Erwin (1997) "El Fenómeno del Niño como reflexión histórico-literaria en la prosa peruana contemporánea". En *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*. Patrick Collard Editor. Genève: Librairies Droz S. A. Disponible en: <https://www.google.ca/search?tbm=bks&hl=en&q=La+memoria+hist%C3%B3rica+en+las+letras+hisp%C3%A1nicas+contempor%C3%A1neas> [Revisado el 10 abril 2020]

TAMARIZ LÚCAR, Domingo. (1995) *Historia del Poder: Elecciones y golpes de Estado en el Perú*. Lima: Jaime Campodónico editor.

TAMAYO VARGAS, Augusto (1993) *Literatura peruana*. Vol. I. Lima: Editorial Peisa.

----- (1993) *Literatura peruana*. Vol. II. Lima: Editorial Peisa.

TOLEDO, Alejandro y Chanlat, Alain, (eds.) (1991) *Las otras caras de la sociedad informal*. Montréal: Esan / Ide-École des hautes études commerciales.

VALCÁRCEL, Luis E. (1972 [1927]) *Tempestad en los andes*. Lima: Editorial Universo S.A.

VALERO JUAN, Eva María (2003) *Lima en la tradición literaria del Perú: De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

VARGAS LLOSA, Mario (1972 [1963]) *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral.

----- (1990) *Contra viento y marea III*. Barcelona: Seix Barral.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel (2010) "Los orígenes de la novela en el Perú: Paratextos y recepción crítica (1828-1879)". Madrid: Revista Iberoamericana X, N. 37. Pp. 75-101.

<https://red.pucp.edu.pe/riel/biblioteca/los-origenes-de-la-novela-en-el-peru-paratextos-y-recepcion-critica-1828-1879/> [Revisado 20 marzo 2020]

VOX (1993) *Diccionario Actual de la lengua española*. Barcelona: Bibliograf S.A.

WEISGERBER, Jean (1978) *L'espace romanesque*. Lausanne : Editions L'Age d'Homme.

ZIETHEN, Antje (2013) "La littérature et l'espace". *Arborescences*. N.3.

Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1017363ar>